ALİ AKAY | ÖNSÖZ
NUSRET POLAT & İLKE MISRA UZUN | SUNUŞ
DİLEK WİNCHESTER | SONUÇ: TARAĞA DOĞRU ONCA ÇABADAN SONRA, NE YAZIK
NUSRET POLAT | "KAVRAMSAL" BİR UĞRAŞ: RESİM SANATI
AYŞE H. KÖKSAL | HAPİSHANEDEN KAÇMA SANATI YA DA MÜZE VE KAVRAMSAL SANATIN ÇEKİŞMELİ İLİŞKİSİ

TEORİK
# BAKIŞ

4 AYLIK TOPLUMBİLİM DERGİSİ SAYI 13 •TEMMUZ 2019 •FİYATI 35 TL

# KAVRAMSAL SANAT

JOCHEN PROEHL | SANATTA GÖRÜNÜRLÜĞÜN YOK OLMASI VE GERİ DÖNÜŞÜ YA DA NEO-DADA ASLA VAR OLMADI
FIRAT ARAPOĞLU | KAVRAMSAL SANAT BAĞLAMINDA FLUXUS
MARCUS GRAF | MİNİMAL VE KAVRAMSAL SANAT ÜZERİNE
DENİZ GÜVENSOY | YERLEŞTİRME SANATININ KAVRAMSAL SANATLA İLİŞKİSİ: KAVRAMSAL SANATTA DUYGULANIM VE DENEYİM
ELİF DASTARLI | TÜRKİYE'DE KAVRAMSAL SANAT
EBRU YETİŞKİN | BİR BAŞKA B(AĞ): BLOK ZİNCİRİ VE GÜNÜMÜZ SANATI
NESLİHAN KARTOĞLU | PERFORMANS SANATI
BATU BOZOĞLU | DADA VAKASI
CANAN DEMİROK | KAVRAMSAL SANAT VE MANİFESTOLAR
İLKE MISRA UZUN | KATILIMCI SANAT MODELİ VE İLİŞKİSEL ESTETİK

ISSN 2147-6640
13
9 772147 664001
13
minör

TEORİK

# BAKIŞ

Teorik BAKIŞ – 4 Aylık Toplumbilim Dergisi
MİNÖR YAYINEVİ
Sayı: 13 - Temmuz 2019- Fiyatı: 35 TL
ISSN 2147-6640-13

*İmtiyaz Sahibi:* Akyüz Kitap Yayıncılık, Nakliyat, Ticaret ve Sanayi Ltd. Şti.
*Genel Yayın Yönetmeni ve Sorumlu Yazı İşleri Müdürü:* Hikmet Akyüz
*Genel Yayın Koordinatörü:* Ali Akay
*Sayı Editörü:* Nusret Polat & İlke Mısra Uzun
*Yayına Hazırlayan:* Hikmet Akyüz
*Yayın Kurulu:* Harun Abuşoğlu, Tansu Açık, Şükrü Aslan, Barış Başaran, Ege Berensel, Aylın Dikmen, Derya Fırat, Özlem Güçlü, Emre Işık, Levent Kavas, Ender Keskin, Çağlayan Kovanlıkaya, Sanem Güvenç Salgırlı, Engin Sustam, Sibel Yardımcı, Doğan Yaşat, Ebru Yetişkin, H. Bülent Gözkân, Mehmet Şiray, Güçlü Ateşoğlu
*Kapak ve Sayfa Tasarımı:* Savaş Çekiç
*Kapak ve Mizanpaj Uygulama:* Mehmet Ali Varış, İlke Mısra Uzun

*Satış ve Genel Dağıtım:*
Pusula Prodüksiyon Litd. Şti. - Robinson Crusoe 389 Kitabevi
Yeni Çarşı Cad. 34A Galatasaray,
Beyoğlu-İstanbul Tel: 0 212 245 98 20 bilgi@rob389.com
E-posta: teorikbakisdergi@gmail.com

*Yayın Türü:* Yerel, Süreli Yayın (4 ayda bir yayımlanır)
Teorik Bakış, hakemli bir dergidir.

*İç/Kapak Baskı-Cilt* | Berdan Matbaacılık
Davutpaşa Cad. Güven Sanayi Sitesi C Blok, No: 239
Topkapı - Zeytinburnu / İstanbul 0 (212) 613 12 11
Sertifika No: 12491

## İÇİNDEKİLER


| | | |
|---|---|---|
| 5-14 | ALİ AKAY | I ÖNSÖZ |
| 15-20 | NUSRET POLAT<br>İLKE MISRA UZUN | I SUNUŞ |
| 21-32 | DİLEK WINCHESTER | I SONUÇ:<br>TARAĞA DOĞRU ONCA<br>ÇABADAN SONRA,<br>NE YAZIK |
| 33-60 | NUSRET POLAT | I "KAVRAMSAL" BİR UĞRAŞ:<br>RESİM SANATI |
| 61-74 | AYŞE H. KÖKSAL | I HAPİSHANEDEN<br>KAÇMA SANATI YA DA<br>MÜZE VE KAVRAMSAL<br>SANATIN ÇEKİŞMELİ İLİŞKİSİ |
| 75-104 | JOCHEN PROEHL | I SANATTA GÖRÜNÜRLÜĞÜN<br>YOK OLMASI VE GERİ DÖNÜŞÜ<br>YA DA NEO-DADA ASLA<br>VAR OLMADI |
| 105-112 | FIRAT ARAPOĞLU | I KAVRAMSAL SANAT<br>BAĞLAMINDA FLUXUS |

113-131 **DENİZ GÜVENSOY** | YERLEŞTİRME SANATININ KAVRAMSAL SANATLA İLİŞKİSİ

133-140 **MARCUS GRAF** | RUHU ÖZGÜRLEŞTİRMEK İÇİN KALBİN DERİNLİKLERİNE İNMEK

141-155 **ELİF DASTARLI** | TEMSİLDEN MEFHUMA... AMA YİNE TEMSİLE... TÜRKİYE'DE KAVRAMSAL SANAT

157-197 **EBRU YETİŞKİN** | BİR BAŞKA B(AĞ): BLOK ZİNCİRİ VE GÜNÜMÜZ SANATI

199-216 **NESLİHAN UÇAR KARTOĞLU** | PERFORMANS SANATI

217-262 **BATU BOZOĞLU** | DADA VAKASI

263-280 **CANAN DEMİROK** | KAVRAMSAL SANAT VE MANİFESTOLAR

281-325 **İLKE MISRA UZUN** | KATILIMCI SANAT MODELİ VE İLİŞKİSEL ESTETİK BAĞLAMINDA GÜNCEL SANAT PRATİKLERİNDE DEĞER KRİTERLERİ

# Önsöz

*Ali Akay*

Kavramsal sanat denildiğinde, genellikle 20. yüzyılın başlarına Marcel Duchamp'a kadar götürülen bir çizgi vardır. Veyahut da Dada Manifestolarına gidilir. Başka bir çizgi ise kavramsal sanatın dille ilişkisini kurarak Art and Language'e kadar gider. Henry Flynt'in 1961'de "kavram sanat" diye adlandırdığı, müzik seslerinin yapısındaki bağ gibi, dil ve kavram arasındaki bağda da bulunur. Bunun Antik Yunan'dan Platon'daki formlara bağlı olarak ele alındığı ileri sürülür. Veya Harald Szeemann'ın "Tutumlar Biçime Dönüşünce" [When Attitudes Become Form] adlı 1969 Kunsthalle, Bern sergisine kadar taşınabilir. İlk kavramsal sanat sergisinin bu sergi olduğu söylenmektedir. Joseph Kosuth'ün 1966-68 arasında ortaya attığı "sanatın bir fikir olarak fikir" şeklindeki sanatsal önermesi bir başlangıç sayılabilir. Türkiye'de ise kavramsal sanat alanı dille ilişkilendirildiği gibi mekâna ait yerleştirmelere de taşınır. Bu sayıda bunların örneklerini göreceğiz. Bütün bunlar kavramsal sanatın duygudan çok fikir temelli olduğu fikrini ortaya koymakta. Sol LeWitt'in ileri sürdüğü gibi, "*idea* olarak fikir bir kavramdır." Fikirleri düşünmek nesneleri el becerisiyle ortaya koymaktan daha önemlidir ve birincildir. Bu anlamda, *sezgisel* olan kavramsaldır. Bu anlamda elle sanat yapandan ayrılır.[1]

Evet; kavramlar üzerinden düşünmek, kelimelerin, şeylerin ve tanımlarının dili yansıttığı anlamda kavramsal olanın örnekleri olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu bilindiği gibi, kavramsal sanatın politik bir yanı da politikayı, parti politikalarıyla değil,

1 Sol LeWitt, "Paragraphs on Conceptual Art" (1967), *Contemporary Art*, 1996, s. 822.

siyasi ortamlardaki tartışmalar olarak ele alan bir bakışla ele almaktadır; ama buna sanatın kendi iç sorunlarını ortaya koyan bir yaklaşım olarak bakmak gerekecektir. Bütün sanat tarihine ait olarak ileri sürülen iddiaların yanında bu, başka bir bakış olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu ne anlama gelir? Sanatın kendi alanına ait politik karşı çıkışlar; hükümet politikalarına veya kimlik politikalarına bakışın çok gerisinde, daha derin bir yerde durmaktadır. Bu bakış kavramsal sanata basmakalıp bakış açılarından başka yere taşıyacak öğeleri vermekte değil midir? Evet toplumsal alanda olanlar sanatı etkilemektedir; evet siyasi kararlar kültürel alanı etkilemektedir; evet, sanat alanında paranın ve piyasa ekonomisi adında bir hayaletin dolaştığı doğrudur. Bilhassa 1986'da ABD'de müzelere sanat eseri bağışlayıp bağışlanan sanat eseri kadar olan miktarı vergiden düşürme yasası yürürlükten kaldırılınca sanat eserine milli servet ve miras yerine değişim değeri olan meta olarak bakılmaya başlandı. Bu da orijinal eser ile röprodüksiyon arasında hukuki bir sorun ortaya çıkarmıştı. Bu sorunu yine piyasa ekonomisi, kendi içinde sanatçılarla birlikte çözmesini bildi. Mücadele alanı yine sanat alanı içinde gelişmeye devam etti; her zaman sanatlarda (ister kavramsal isterse değil) olduğu gibi. Piyasa sanatı veya ticari sanat olarak adlandırılan sanat eserlerinin kıymetleri bir yana bırakılırsa, bu ortama kafa tutan bir bakış, sanatın kendi içindeki politik bakışı ortaya koyduğunu söylemek, bazı klişelerden kurtulmamızı sağlayabilecek imkanları verebilecektir.

Kavramsal sanat, hem dille yapılmaktadır hem de mekândaki değişimlere ait olarak işlemektedir, modern sanatın bir kolu olan ready made'lere kadar taşınabilir veya ilk enstalasyon Merzbau'lara da bağlanabilir veya Duchamp'ın, Magritte'in eserlerinde bulunmaya çalışılır ve bütün bunlar yanlış değildir; ama bunların yanında, sanatın kendi politikasına ait önemli duruşlardan birisi, kavramsal sanatın politikası olarak ileri sürülebilecektir; bu, aynı zamanda dilin içinde bulunan imge ve kelime arasındaki ilişkide de yatan bir veri olarak görülmesi gereken

bir ilişkidir ve yeniliğe doğru giden bir çizgiyi klişe karşıtı bir yere taşır; çünkü bilindiği gibi Gilles Deleuze'ün sinemacılara yaptığı bir konuşmada, "Yaratı Nedir?" adlı konuşmada, yaratı "klişelere karşı" verilen mücadele ya da daha doğru bir kavramla "direnme" olarak tarif edilmektedir. Ressam da başka malzemelerle eser yaratan veya düşünen sanatçı da önce kafasındaki bilgiyi şekillendiren klişelerden arınmakla yükümlüdür. O hâlde bu alandaki siyaset, sanatın kendi klişelerine direnmeyi ortaya koyan bir mücadeleye ait olarak gözükmektedir. Aynı şekilde kavramsal sanatın öncüsü olarak duran Amerikan Minimalizmi de malzemelerini sanayi toplumunun ürünlerinden seçtiğinde direnç göstermektedir. Pleksiglas, alüminyum, polyester gibi malzemelerin kullanılması, hem tüketim toplumunun malzemelerini seçmekte hem de toplumsal sanayi, yeniden üretim biçimiyle sanatın ahşap ve mermer gibi geleneksel malzemelerine karşı "politik" bir mücadeleyi sürdürmekteydi. Morris, heykeli "ilişkisel estetik" boyutundan uzaklaştırıp nesneyi her tarafından görünmez hâle sokmaya başladığında algıyı, öznellik ve perspektif boyutuna sokmaktaydı. Bakanın her şeyiyle eseri ele almasını engelleyen ve *perspektivizm*i sanata sokan bir tavrı ortaya koymaktaydı.

Çok bilinen bir sanatçı olmayan Brezilyalı *neo-konkret* akımına bağlı Helio Oittica'nın 1967 yılının sonuna doğru hazırladığı metin bize siyaset olarak sanat hakkında ipuçları vermektedir. Bu metin, Rio de Janeiro'da 1968 yılında yayımlandı. Oittica, burada malzeme üzerine konuşmaktadır ve heykelin bir form olmaktan çıkıp bir malzeme hâline geldiğinin altını çizmektedir. Malzeme savaşı bu anlamda, modern sonrası olarak adlandırılan bir dönemde, sanat politikasını araştıran Duchamp'ın yolunu takip ederken, malzeme arayışının sanatın belirleyici bir öğesi olduğunu da vurgulamaktadır. Malzemenin melez bir ürün olarak ortaya konulduğunda *ready-made* olarak sergilenen bir ürün olmaktan çıkıp kavramsal olarak "melezleşmenin" içine taşındığının altı çizilmektedir. Malzeme, o hâlde,

bir dile oturmaya başlamış ve bu bir refleksif malzeme olarak ele alınmaya başlamıştır.[2] Melez bir ürünün sanat nesnesi haline gelmesi, dilin imge olarak kullanılma biçiminde bir yenilik olarak durmakta ve sosyal alandan bir kelimeyi sanat alanına taşıyarak bir dekonstrüksiyonu gerçekleştirmektedir. Sanat tarihinde gezinen malzeme arayışları her şeyden evvel bir sanat politikası olarak karşımıza çıkmaktadır. Burada sanatçının verdiği örnek *şiirselliktir*. Antik Yunan'dan beri *poesis* olarak adlandırılan bakışın canlandırılmasıdır. Ürün ve eser birbirine bir dil olarak eklemlenmiştir; bu eklemlenme dilin bir "bilinçdışı" olarak yerleşmesi olmakla birlikte, Lacan'dan alıntılanarak hep ileri sürüldüğü gibi "bilinçdışının bir dil gibi yapılanmasından" da çok uzaktır. Melezleşen malzeme tam da homojen bir imkânı kesmektedir ve şiir buraya bir dil olarak eklemlenmektedir. Duchamp'ın "eseri dışarıdan bakan yapar" önermesini bir adım daha ileri götürerek Oittica, dışarıdan bakanın *alımlanması* ile birleştirdiği önermesinde, aslında sanatı, bakanın *ifadesine* yerleştirmektedir. Bakanın eseri "yaptığını" değil, "ifade ettiğini" söylemesi bir başka anlamı ortaya çıkarmaktadır. Eser bir yapma değil, "ifade etme" meselesidir. Yani dille alakalı olarak konuşanın ifadesi, eserin boyutunun veya nesnesinin ve hatta nesnelerinin önüne çıkmaktadır. İfade, nesneyi "aşmaktadır." Bakışı özgürleştiren bu önerme, kavramsal olarak adlandırabileceğimiz bir sanat biçiminin önemli örneklerinden birisini bize vermektedir: "Deneysel bir özgürlük egzersizi." Sanatçı

2 Bu melezleşmeyi İstanbul'da başlatanlardan birisi de Seza Paker'in 1999 yılında yaptığı "Giz ve Açıklık" sergisidir. Daha önce sanatçılar renk, ışık, ses, sanat tarihi ve kokuyu sosyal bir bellekle birleştirmemişti. Sarkis'in "Çaylak Sokak" adlı çalışması 1980'li yılların ikinci yarısında sergilendiğinde bir ilkti; ama "koku boyutu", duyu organlarının alımlanması (göz, dokunma, ses yanında), Seza Paker'den önce kullanılmamıştı. Üstelik İstanbul'daki serginin yapıldığı mekânın Ermeni Madam'a ait olarak "*papier d'Arménie*"(Ermeni kokusu) ile hatırlatılması Osmanlı-Türk Ermeni meselesinin Ermeni olmayan bir sanatçı tarafından hatırlatılması kimlik boyutunu da politik olarak rafa kaldırmaktaydı ve bu anlamda *avant-garde* bir melezleşmeyi taşımaktaydı.

bu deneyinde "kavramları katmanlaştırmaktan" uzak olduğunu vurgulamaktadır. Bu yazı Brezilyalı sanatçı Lygia Clark'a adanmıştır; çünkü onun yaptığı budur. Ortaya çıkan önermeler nesneye dönüşü sağlamaktadır; hatta sözcüğe dönmektedir. Kelimeler ve şeyler birbirine yaklaşmaya başlamıştır; ayrımlarından çok birlikteliklerinin "hayalgücündeki" temaslarından söz etmeye başlarız bu anlamda: *Ortam nesnesi*.

Bir başka politik kavramsal sanat örneği; pencerenin özneyi nesneden yabancılaştırdığını; çünkü bakanın bakışının "nesnel" olduğunu; bakılanın öznelliğinin ise saklandığını ve gizlendiğini; dışarıdan bakan kişinin içerideki gruba dahil olamadığından özneler-arası olamayacaklarını; ama camda yansıyacakları için de ayna-imgeyi yansıtabileceğini; dolayısıyla hem içeride hem de dışarıda, ayrı ayrı olarak var olabileceklerini ve de iki ayrı mekânın birbirinin içine taşınabileceğini iddia eden Dan Graham'ın *Sanat İşleri Koalisyonu*'nun Açık Toplantısı'nda 10 Nisan 1969 günü yaptığı konuşma olabilir. Burada sanatçı, "sanat dünyasının kokuştuğu"nu iddia etmiştir. Bu ortamın "pislik kazanı" olarak sanatın içindeki insanlardan oluştuğunu söylemiştir. Bu, ortak dünya sanat bilgisini, malzemeyi hazmedip "pislik yığını" olarak eser yapan sanatçıları eleştirmiştir. Artık "bütün bu pislikten uzaklaşmanın yeri ve zamanı" gelmiştir. Müzeye, galerilere ve koleksiyonlara sıçrayan pislik eleştirisi, sanat dünyasını zehirlenmekten kurtarmak istemektedir. Kurumlara karşı çıkan bir sanat politikası ancak sanatı bu alandan kurtarır. Bu sanatın kendi içinden gelen ve Pierre Bourdieu'nün kavramsallaştırdığı şekilde "sanat alanına" ait bir politikayla mevcuttur. Sanat; politik olmaktan çok, kavramsal veya bugün post-kavramsal ve kendi alanının spesifik politikasını oluşturmuş ve halen oluşturan bir alandır: Sınıf mücadelesi, feminist söylem veya kimlik politikası değil; sanatın kendi alanındaki malzeme, klişeleşmiş normlar, galeri ve müze ve de koleksiyoncularla girişilmiş bir mücadele alanıdır ve bu anlamda da ilk olarak sanatın, kendi yapma ve düşünme biçimlerinin değiştirilmesi gerekmektedir. Yoksa dili kullanmak,

fikri fikir olarak sanata sokmak birer egzersiz olarak kalacaktır. Ben ve Robert Smith'in "yazılı tablo" önermeleri bu sanat yapma biçiminin en güzel örneklerinden biridir. 2018 Yazı'ndaki sergi Le Panacé'de (Montpellier) gösterildiği şekliyle kavramsal sanatın örneklerinden biridir.

Martin Kippenberger ile *Texte zur Kunst*'da yapılan bir söyleşi de bize yukarıda verdiğim örneklere bir yenisini ekleme fırsatı vermekte: Bazelitz ve Lüpertz hakkında konuşurken "resimleriyle şato hayatı yaşıyorlar, karıları bütün gün Chanel giyiyor" diyordu. Ardından da bir ressamın yapacağı en büyük lütfun, kendi resmiyle hesaplaşmak olduğunu vurguluyordu. Kavramsal sanatın sadece dil veya tanım veyahut fikir değil, aynı zamanda bir sanat politikası olduğunu burada görüyoruz. Piyasanın içindeki sanatçının resim yapmaktan veya kendi sanatını tekrar etmekten başka şansı olmadığını hatırlatıyor: Ancak kendi sanatını başka yerlere çeken bir sanatçı klişelerle savaşı sürdürebilmektedir. Bu "Sanat nedir?" sorusunun cevabı da olabilir; aynı zamanda "Kavramsal sanat nedir?" sorusu da buna bağlıdır; çünkü kavramsal sanat fikirlere önem vermekteyse bu; çizgiler, renkler ve formlar yerine, sanatın kendi alanındaki siyasetiyle, formlarla, akımlarla ve değerlerle uğraşmasından ötürüdür. Yoksa bu, sandalye, fotoğrafı ve bir tanımı yan yana getirmekle olacak bir şey değil! Bir sonuca doğru sanatı taşıyabilmek için kavramsal sanat klişelerle savaştı Don Kişot gibi. Ve bunun yaşla ilgisinin olmadığını vurgulamakta Kippenberger, Beuys'u örnek verirken; "Beuys 40 yaşında başladı sanata." Bunun yaşla alakası yok; tehlike çanları bir form bir sanatçı üzerine yapıştığı zaman çalmaktadır. Kendisi için de ancak sanatı bırakırsa yeni bir şey bulabileceğini vurgulamaktadır.

Kavramsal sanat eğer Dada'ya, Duchamp'a veya Art and Language'e bağlanmaktaysa, bunlar sadece dili kullandığı için değil, klişelere karşı çıkan, bunları silen bir sanat politikasını becerebildiği içindir de. Sanata nefes aldıracak yeni bir fikri veya melez bir malzeme fikrini gerçekleştirebildiğindendir. Daha önce

yapılmış işleri tekrar etmekle yetinen yeni neslin kavramsal sanata dair işleri koleksiyonerlerin gözünü boyamaktan öteye gitmemektedir. Kısa yoldan başarıya ulaşmaya çalışırken yenilik yerine aynıyı tekrar etmek; istenildiği kadar dile yaslanılsın, hiçbir zaman kavramsal sanat olmayacaktır. Kippenberger bu tip sergileri çocuklarını götürebildiği bir "hayvanat bahçesine" benzetmekteydi.

Harald Szeemann'ın 1971 yılında Documenta'da (d5), Kassel'de gerçekleştirdiği sergiyi de burada anabiliriz: 1937'de Nazilerin avangard sanatı dejenere olarak nitelendirmesine tepki olarak ilki 1955'te düzenlenen Documenta, avangard sanatın kabul görmesine yönelik sergiler düzenlemekteyken aynı zamanda bir Müzeleşme işlevi de görmekteydi. Documenta'da soyut sanat "evrensel dil" olarak gösterilirken diğer yandan da Doğu Almanya'daki sosyalist realist sanat eleştiriliyordu. Bu sergilerden dışlanan Doğu Almanlar da Documenta'yı "Amerikan emperyalizmi"ne teslim olmakla suçluyordu. Bütün bu tartışmaların dışına çıkan Szeemann 1971 Documenta'sında, sanatı sanat alanından çıkarıp, sosyal alana taşıyarak bir kavramsal sergi geleneğini ortaya koymaya başlamıştı. Harald Szeemann, Bazon Brock ve Jean-Christophe Ammann tarafından yazılan metinde, Documenta!'nın merkezine "sanatçı değil" yerine "temsil ve gerçek arasındaki çelişki" konulunca, bir kavramsal sanat sergisinin gerçekleştirildiği hemen akla gelecektir. Bir nesnenin temsili ile kendisi ve tanımı nerdeyse Kosuth'ün "kavramsal sanat" anlayışını tarif etmekteydi. Yavaş yavaş sanata ait olan alandan sanatın yanındaki alanı da sanata çekmeye başlayan bir yaklaşım sezilmektedir Szeemann'ın bu tavırlarında sanatçının sanatsal üretimi ile sosyal alanın gerçekliği yan yana getirilmektedir; ama bu, sanatın kendi politikasını yapmayı engelleyen bir tavır olmamıştır; çünkü sanatçı, her ne yaparsa yapsın, içinde bulunduğu toplumda yaşamaktadır. Bu bir olgudur. Ve abartılmaya da gerek yoktur. Siyaset; sanatın, kendi ve yan imkânlarıyla, kendi klişelerinden kurtulma mücadelesidir. Toplumun içinde bulunan ve kullanılan imgeler ile

sanatın kullandığı imgeleri iç içe sokan bu yaklaşım, sosyal alan ile sanatı yaklaştırmaktayken sanatın imgesini de genişletmekteydi. Bu, dilinin de genişletilmesi anlamına gelmekteydi. Bütün bu çabanın ardında yatan slogan ise yine sanata ait olmaktan başka bir yere gitmemekteydi: "Sanata yönlendiren bir sergi" olarak tarif edilmişti, Documenta. Bu anlamda siyaseti kendi içindeki öğelerle çözümlemeye çalışan bir sergiydi. Szeemann şöyle söylemekteydi: "Ne olursa olsun bu sergi sanatla yapılan bir sergidir" istediği kadar eleştirel bir sergi olsun. "Documenta olayı sadece sanatla ve sanat tarafından belirlenmiştir."[3] Buna, Godard'ın sinemada kullandığı ismi eklemiştir Szeemann. Godard "*auteur* (yazar) sineması" diyordu filmleri için. Szeemann; bundan sonra sergilerini "yazar sergisi" olarak adlandıracaktır.[4] Böylece Documenta "yazar küratörler" dönemine girecektir ve öznellik, küratörün tek kaygısı olacaktır (bireysel öznellik biçimleri) ki bu aynı zamanda, tarihi olarak Félix Guattari'nin hem terapide hem de düşüncesinde geliştirdiği bir kavramdır.

Félix Guattari, belki de kavramsal sanat ile ilgili en ilginç saptamaları yapan düşünürdür. Sanat da sosyal alan da "öznellik üretimi" alanlarıdır.[5] Öznellik alanları kavramsal sanattaki *birey-aşırı dilsel ve şiirsel* yaklaşımın alanı olarak karşımıza çıkmakta.[6] *Texte Zur Kunst* dergisinin de nerdeyse her sayısında vurguladığı gibi Alman ve Fransız düşüncesi arasındaki yarık Deleuze ve Guattari'nin kitaplarının Almancaya çok geç çevrilmesinden kaynaklanmaktaydı.

İstanbul'da ise aynı yıllarda kurulan *Toplumbilim* dergisi sanat ve sosyal bilimler arasındaki açığı kapatmaya çalışmaktaydı (Gilles Deleuze ve Félix Guattari çevirileri ve Deleuze ve Jacqu-

3 Szeemann'dan alıntıyı yapan Stefan Germer, *Anthologie..Texte zur Kunst*, s. 178-9.

4 1999 yılında *Art Press* dergisinin kendisiyle Venedik Bienali'nin yüzyılı kaparken gerçekleşen sergisi için "yazar sergisi" lafını kullanmıştır.

5 Olivier Zahm'ın Guatari'yle söyleşisi *(İnsanlar ve makinalar)* için *Bkz.* Texte Zur Kunst, s. 214-125.

6 *Bkz.* Ali Akay, Félix Guattari, *Öznellik Alanları*, Otonom Yay., 2018.

es Derrida özel sayıları, Foucault kitabı ve çevirileri).[7] Kavramsal olarak adlandırılan sergilerin başlaması da bu teorilerin sanat çevresine girmesiyle başlamıştır. Vasıf Kortun'un "Anı Bellek" ve benim düzenlediğim "Devlet-Sefalet-Şiddet" sergisi İstanbul'un ilk kavramsal sanat sergileri olarak düşünülebilir. Beral Madra'nın daha önce yaptığı bazı sergiler de bu çerçevede değerlendirilebilir. 1990'lı yıllar İstanbul merkezli kavramsal sergilerin ilk örneklerinin verildiği yıllardır ve 2000'li yıllara "çağdaş" veya "güncel" sanat tartışmalarıyla girilmiştir. Bu sergilerin ilginçliği İstanbul sanat alanına daha bu tip işler ve kavramlarla ilgili sosyal bilimlerle kesişen sergiler olmadığı zamanlarda yapılmalarıdır. Almanya'da *Texte zur Kunst*'un sanata bakışı da bizim ve özellikle *Toplumbilim* dergisini çıkarmaya başladığım sırada (1992) benim, o dönemdeki sanata bakışımız da aynı kaynaklardan yola çıkmalarıydı: Catherine Chevalier ve Isabelle Graw ile yaptığı söyleşide bu gözükmektedir. Dergiyi çıkarmaktaki amacının *Art Forum* ve ona karşı çıkan *October* dergilerini takip ederek yeni bir oluşuma girebilmek olduğunu söylemektedir. Sanatın "sosyal tarihinin" ne olduğuna bakmak. Teori ile sanatı yan yana getirmek, bu anlamda da felsefe ve sosyolojiyi sanat alanına çekmek, sanatı da bu alanla kesiştirerek gerçekleştirmek. Kavramsal sanat o bakımdan 1980'li yıllarda sadece malzeme değişiklikleriyle yapılan bir şeyden uzak durmaktadır. Emre Zeytinoğlu'nun söylediği gibi toplumsal şartların oluşması lazımdır ki, o zaman teoriyle çakışma olabilsin; yoksa sanat da teori de boşlukta sallanacaktır; bununla birlikte boşlukta sallananın da bir gün ayakları yere basacaktır. Kippenberger'in ileri sürdüğü bir *zaman uzantısı* bana doğru gelmekte:

---

7 *Bkz. Konu-m-lar*, 1991 Bağlam Yay.; son baskısı, 2016 Belge Yay., Ali Akay, *Michel Foucault'da İktidar ve Direnme Odakları*, son baskısı Doğu Batı Yay., 2016; Toplumbilim, *Deleuze* sayısı; *Derrida* sayısı, (1995 -1999). Deleuze ve Parnet, *Diyaloglar*, Bağlam Yay., 1990; son baskı 2016; Deleuze ve Guattari, *Kapitalizm ve Şizofreni 1*, 1990; *Kapitalizm ve Şizofreni 2*, Bağlam Yay., 1993; Félix Guattari, *Üç Ekoloji*, ilk baskısı 1990, Hil Yay., sonra Bağlam Yay.

"Bir sanatçının yeniliğinin anlaşılabilmesi için 20 sene geçmesi lazımdır."[8]

*Ali Akay*
*İstanbul, 25 Temmuz 2018*

8 Jutta Koether ile Martin Kippenberger'in söyleşisi; Une anthologie de la revue Texte zur Kunst, Presse du reel, s. 128-9.

# Sunuş

*Nusret Polat & İlke Mısra Uzun*

*Teorik Bakış* bu sayısında kavramsal sanatı tartışıyor. Kavramsal sanat tabiri, 1960'lı yıllarda ortaya çıkmış olsa da, sanatın estetik olduğu kadar kavramsal bir uğraş olduğu fikri 19. yüzyıla kadar rahatlıkla götürülebilir. Bilindiği gibi Hegel'in düşüncesinde sanat *Mutlak Tin*'in kendini ifade etmesinin, din ve felsefe ile birlikte üçüncü biçimidir. Sanat, her ne kadar duyusal tarzda *Mutlak Tin*'i açığa vurduğu için din ve felsefeye göre daha az düşünsel olsa da, *Mutlak Tin*'in kendisinin düşünce olduğunu düşünecek olursak, söz konusu olan aslında düşüncenin duyusal yolla ifade edilmesinden başka bir şey değildir. Sonuçta Hegel'de sanat, belli bir dünya görüşünün veya felsefesinin yapıt aracılığıyla somutlaştırılması ya da dolayımlanmasıdır. Özellikle 20. yüzyılın başında Marcel Duchamp'ın resim yapmayı reddetmesi ve sanatı bir fikir eylemi olarak görüp *ready-made*'leri ortaya koyması önemli bir dönüm noktası olmuştur. Duchamp'a göre bu yeni sanat, estetik duyguları değil, izleyicinin zihnindeki sözel bölgeyi harekete geçirmek için yapılmaktaydı. Duchamp, görsel olanı, dil ve düşünce arasındaki ilişkileri incelemek için bir araç olarak kullanıyordu. Nitekim *ready-made*'lere verdiği adlar yapıtın anlamını ifşa etmek için doğrudan bir şifre işlevi görüyor ve anlam üretimini etkiliyor ve/veya belirliyordu. 1960'lı yıllarda önce kavram sanatı, sonra da kavramsal sanat tabiri dolaşıma girdi. Bu noktadan sonra sanat, belki de Hegelci bir tarzda felsefeye dönüştü. Sanat yapmak demek artık, belli bir düşüncenin görselleştirme yoluyla ifade edilmesi anlamına gelmekteydi. Söz konusu olan, bir yapıtın estetik açıdan güzel ya da çirkin olduğu değil, felsefi açıdan ne anlama geldiği veya neyi ifade etmek istediğiydi.

Elinizdeki dosya farklı açılardan bu çerçevenin içini doldurmaya çalışmaktadır.

Ali Akay "Önsöz" yazısında, kavramsal sanatı, kavramlar üzerine bir düşünme pratiği olarak ele almaktadır. Akay, kavramsal sanatın politikasını piyasa ekonomisiyle girdiği "dış ilişkiler" üzerinden değerlendiren bir bakışa yaslanmadan, sanatın kendi "iç ilişkileri"ne ait bir düzlemde "klişelere karşı" verdiği mücadele içerisinde kendi direniş siyasetini gerçekleştireceğini vurgulamaktadır. Kavramsal sanatın fikre verdiği önemi, biçimsel bir sorgulamanın ötesine taşıyarak, imge ve dil ilişkisi düzeyinde ele alan Akay, bu bağlamda Brezilyalı neo-konkret akımına bağlı olan sanatçı Helio Oittica'nın önermesini ve Duchamp'ın sanat yapıtının alımlanmasında izleyicinin rolü üzerinden yürüttüğü tartışmayı da hatırlatarak, izleyicinin "ifadesi"nin eseri aştığına ve bunun bize "deneysel bir özgürlük egzersizi" alanı açtığına değinmektedir. Öte yandan Akay, kavramsal sanat üzerine yürütülen tartışmaları besleyen dinamiğe, Documenta'yla beraber başlayan "yazar küratör" *(auteur)* döneminden sonra, özellikle Türkiye'de yazın alanında sanat ve sosyal bilimler arasındaki geçişliliği başlatan çeviri, yayın ve dergilerin önayak olmaya başlamasıyla girildiğine değinmektedir. Bu bakımdan 90'larda Türkiye'de sosyal bilimlerle kesişen sergilerin yapılmasıyla yazın alanında güncellik kazanan teorinin pratiğe yaptığı katkıya işaret etmektedir.

Dilek Winchester'ın, "Sonuç: Tarağa Doğru Onca Çabadan Sonra, Ne Yazık" başlıklı yazısında kavramsal sanat, Duchamp'dan itibaren, Greenberg'cü modernizme karşıt tavır alan 60 ve 70'lerin pratikleriyle ilişkilendirilmektedir. Winchester'a göre, güncel sanatın en güçlü örnekleri, bu kavramsal mirasla ilişki kuran ve felsefe, sosyoloji, eleştirel kuram ve kültürel çalışmalar alanından beslenen çalışmalar tarafından oluşturulmaktadır. Bu bağlamda kavramsal sanatın, nesne odaklı olmaktan çok, düşünsel bir sanat pratiği olduğu, hem sanat dünyasının iç dinamiklerini hem de temsil ve iktidar ilişkilerini sorgulayan bir yapıya sahip olduğu belirtilmektedir. Öte yandan "dilbilimsel

dönemeç" olarak adlandırılan döneme değinilmekte, araştırma temelli çalışan sanatçıların kültürün içerisinde nasıl iş gördüklerine dair referanslar ve örnekler verilmektedir.

Nusret Polat'ın "Kavramsal" Bir Uğraş: Resim Sanatı" başlıklı yazısı, özellikle resim sanatının içerdiği düşünce boyutunu ortaya çıkarmaya çalışmaktadır. Bu minvalde, Panofsky ve Warburg'un ikonografik ve ikonojik metodolojisine değinilmekte, eserde bulunan bilinçdışı kültürel öğelerin ifşasının kavramsal açıdan önemi gösterilmektedir. Sanat tarihine bu türden bir bakış, zamanı ileriye dönük çizgisel bir düzlemde düşünmekten çok, sanat tarihini döngüsel bir zamansallık içinde kavramanın önemine işaret etmektedir; aynı zaman sanat eleştirilerinde gözlemlenen kronoloji ve malzemeye dair temellenen fikirlerdeki yerleşik hiyerarşileri kırmaya yönelik bir düşünsel egzersiz olanağı sunmaktadır.

Ayşe H. Köksal'ın "Hapishaneden Kaçma Sanatı ya da Müze ve Kavramsal Sanatın Çekişmeli İlişkisi" başlıklı yazısı ise, kavramsal sanatın kurumsallaştırılmaya yönelik verdiği gerilimli mücadeleye, müze ve sanatçı arasındaki çekişmeli ilişkiye kavramsal sanatçılar tarafından stratejik olarak tertiplenen performanslar üzerinden örnekler vererek odaklanmaktadır. Müze "arşiv"inin örgütlenme biçiminin sınıflandırma ve kendi içine kapalı bir anlamlandırma sistemiyle nasıl disipline edici bir tahakküme dönüştüğünü sorgulayan Köksal, formalizmin Wöfflin ve Greenberg'ün yorumuyla beraber modernist estetik bilgi rejiminin kapalı bir anlamlandırma sistemine dönüşmesinden ve bu yapının da elit kültür hiyerarşilerini güçlendirdiğinden bahsetmektedir. Öte yandan, sanatçıların pratiklerinde bu kurumsallaşmaya yönelik aldığı eleştirel tavırların ve özerkleşme mücadelesinin bugün farklı türden bir eleştirel konum almayı gerekli kıldığı belirtilmektedir.

Jochen Proehl ise "Sanatta Görünürlüğün Yok Olması ve Geri Dönüşü ya da Neo-Dada Asla Var Olmadı" başlıklı yazısında, Dada'nın köklerine uzanmakta ve Dada'nın gelişiminin tarihini çıkararak avangard sanatın Dada'dan miras aldığı etkileşim

zincirini sonraki dönemin sanatçılarının pratikleri üzerinden okumaktadır. Proehl'e göre, neo-Dada, Dada'dan çok pop art'a yakın durmaktadır.

Fırat Arapoğlu, "Kavramsal Sanat Bağlamında Fluxus" başlıklı yazısında, Fluxus'un tarihçesine, çağdaş sanat pratikleri üzerindeki etkilerine, diğer gruplarla ilişkilerine değinmekte; özellikle "teorik ve pratik" açıdan tüm sanatsal üretim biçimlerinin aynı potada eritildiği bir dönemde, araçsallık bağlamında çok çeşitli ve çok yönlü bir üretim biçimi geliştiren bu hareketin benimsediği ve ön plana çıkarmaya çalıştığı değerleri ortaya koyarken de bugünün çağdaş sanat pratikleriyle bağını kurmaya çalışmaktadır.

Deniz Güvensoy "Yerleştirme Sanatının Kavramsal Sanatla İlişkisi: Kavramsal Sanatta Duygulanım ve Deneyim Üzerine" başlıklı yazısında, yerleştirme sanatının sanatsal bir pratik olarak nasıl konumlandırılabileceğine dair açıklamalar sunmakta; beden/us, kavram ve duyumsama arasında kurulmuş Kartezyen düalizmin kavramsal sanat çerçevesinde incelenebilecek yerleştirme örneklerine dair yapılan okumalarda da gözlemlenebilir olduğuna değinmekte; özellikle Sol LeWitt ve Kosuth'un bu bağlamdaki açıklamalarını, Spinoza ve Deleuze-Guattari felsefesiyle ilişkilendirerek eleştirel bir okuma sunmaktadır.

Marcus Graf ise, "Ruhu Özgürleştirmek Adına Sanatın Kalbinin Derinliklerine İnmek: Minimal Sanat ve Kavramsal Sanat Üzerine Bazı Düşünceler" başlıklı yazısında, kavramsal sanat ve minimal sanat arasındaki ilişkiyi, benzerliklerini ve farklılıklarını ortaya koyarak ele almakta; sanatın kavramsal olarak ele alınışına dair süreci besleyen dinamik ve oluşumların kısa bir özetini sunarken, sanat tarihi içerisinden önemli sanatçı ve düşünürlerin görüşlerine yer vermektedir.

Elif Dastarlı, "Temsilden Mefhuma… Ama Yine Temsile… Türkiye'de Kavramsal Sanat" başlıklı yazısında, kavramsal temelli yaklaşımın özellikle Türkiye'de geliştiği ortamı ve koşulları Avrupa ve Amerika'daki sanatsal pratiklerle etkileşime giren çeşitli

sanatçıların pratikleriyle beraber okumakta ve 1970'lerin sonlarına doğru Türkiye'deki sanatsal dinamikleri değiştiren sergileri gündeme getirmektedir.

Ebru Yetişkin, "Bir Başka B(ağ): Blok Zinciri ve Günümüz Sanatı" başlıklı yazısında, bir örgütlenme yolu olarak dijital teknolojilerin, gündelik yaşama etki eden, düşün ve eylem yollarımızı şekillendiren boyutunu açığa çıkartmakta; aynı zamanda blok zinciri (blockchain) teknolojisinin önerdiği örgütlenme yolunun günümüz sanatında kavramsal olarak nasıl konumlandırıldığını irdelemeye çalışmaktadır. Aynı zamanda Borusan Contemporary Müzesi'nde Ebru Yetişkin'in kürasyonunu yaptığı Günümüz Sanatı // Bir Başka (2016-2018) etkinlik serisi kapsamında gerçekleşen "Bir Başka B(ağ): Blockchain ve Sanat" sunumlarıyla, bu türden sanat, teknoloji ve politikanın kesiştiği güncel tartışmaların özellikle Türkiye'de gündeme getirilmesi bu alandaki pratiklerin yeni soru ve sorunlar üretmesiyle beraber güncel sanat ortamında dönen tartışmalara taze bir soluk getirmektedir.

Neslihan Uçar Kartoğlu, "Performans Sanatı" başlıklı yazısında, kültürel çalışmalar alanında her şeyi içine alan bir çeşit "şemsiye terim" haline gelen performans olgusunun içerdiği çeşitli tanımların altını çizmekte, 1960 ve 1970'li yıllardan bugüne dek süregelen ve farklı coğrafyalarda farklı devinimler kazanan performans olgusunun tarihine, bu alanda önemli kabul edilen performanslara referanslar vererek değinmektedir.

Batu Bozoğlu, "Dada Vakası" başlıklı yazısında, Dada'nın tarihine ve eylemlerine bakmak yerine, Dada'yı kuran sanatçıların hayat görüşlerine yoğunlaşarak, Dada hareketine yön vermiş önemli isimlerin detaylı bir analizini sunmaktadır.

Canan Demirok, "Kavramsal Sanatın Manifesto Kökeninin Tarihi" başlıklı yazısında, kavramsal sanatın yazınsal tarihini manifestolar üzerinden araştırmakta; manifestoyu yazınsal bir araç ve aktarım olarak kullanan ve sanat eserlerinde hem formel hem de kavramsal olarak dile ve dilsel imgelere yaslanan sembolist, sürrealist, fütürist, Blast', Realisticheskiy, Dada, Invecionista,

Bianco, Madi, Spaziale per la Televisione, Sublime, Cobra, Situasyonist Enternasyonel, Black Mask, Yellow Manifest gibi çok sayıda hareketin imge ve dil arasındaki bağlantılara odaklanmasının nihayetinde manifestolara bağlandığı hatırlatılmaktadır.

İlke Mısra Uzun, "Katılımcı Sanat Modeli ve İlişkisel Estetik Bağlamında Güncel Sanat Pratiklerinde Değer Kriterleri" başlıklı yazısında, izleyici/yapıt/sanatçı ilişkisinde bir "anlam üretme makinesi" olarak yapıtı konu edinmekte; yapıt ve alımlayıcı/izleyici arasında kurulan Duchamp'ın bahsettiği paradigmayı takip ederek bu "aritmetik ilişki" üzerine odaklanmaktadır. Aynı zamanda, sanatsal faaliyetlerde, izleyicinin failliğinin giderek artmasıyla katılımcıya dönüşmesi ve eserin "kolektif" bir üretim olarak düşünülmesiyle beraber çağdaş yapıt formunu Nicolas Bourriaud'nun tanımladığı şekilde insani ilişkiler uzamı yaratan "ilişkisel form" olarak düşünüldüğü noktada ele almakta, alternatif "toplumsal bir-aradalık"lar üreten bu yapıtlara ilişkin bir form kuramı öneren Bourriaud'nun ilişkisel estetik kavramına odaklanarak, sanatın toplumsal olanla ve onun siyasal potansiyeliyle ilişkisini ortaya çıkartan yaklaşımlar gözden geçirilmekte ve bu anlamda üretim yapan sanatçıların nasıl bir müzakere önerdiğine değinilmektedir. Bir yandan ilişkisel sanata getirilen eleştirileri konu edinerek; Eric Alliez'in neoliberal kapitalizm ve popülizmle suç ortaklığına girdiğini düşündüğü ilişkisel pratikler, Bourriaud'nun perspektifiyle birlikte değerlendirilmektedir. Aynı zamanda, katılımcı pratiklerin tarihsel bir izleğini oluşturan Claire Bishop'ın, ilişkisel estetiğe ve katılımcı pratiklere dair aldığı eleştirel konum üzerinde durarak; bu türden işlerin, pratikte izleyiciye/katılımcıya nasıl bir müzakere önerdiği ve ne ölçüde değerlendirilebileceği hakkında değer kriterleri üzerinden yürütülen tartışmaları konu edinmektedir.

## Sonuç: Tarağa Doğru Onca Çabadan Sonra, Ne Yazık

*Dilek Winchester*

Kavramsal sanat üzerine düşünmek ve yazmak, Marcel Duchamp'ın, kendisinden sonra geleceklere bıraktığı belli başlı düğümleri bir ucundan çözmeye yeltenmeyi gerektirir. Kavramsal sanat "otorite karşıtı", "gelenek karşıtı", "sanat piyasası karşıtı", "resim karşıtı", "retinal sanat karşıtı", "kanon karşıtı" olarak tanımlanagelmiştir. Bu karşıtlıklar, 1900'lerin başında Duchamp'ın (daha sonra proto-kavramsal sanat başlığıyla da anılacak olan) hazır yapıtlarıyla vücut bulmuştur. Kavramsal sanat terimi yaygın olarak kullanılmaya 1960'ların ikinci yarısında başlar. Çeşitli dönem ve çalışmalar proto- ve post- ekleriyle etiketlenmeye çalışılsa da, aslında kavramsal sanat, –izm son ekiyle tanımlanan sanat türlerinden farklı olarak, bir akımdan ziyade bir sıfat olarak varlığını sürdürür. Kavramsal sanat ve kavramsal sanatın Duchamp'la olan bağı, güncel sanatı şekillendiren en temel öğelerden biridir. Bugüne devredilen mecra [*medium*] huzursuzluğu mirasını, Marcel Duchamp kadar, Greenberg'cü modernizme karşıt tavır alan 1960 ve 1970'lerin sanatçılarına da borçluyuz.

Bugün güncel sanatın en güçlü örnekleri, kavramsal sanatın mirasıyla ilişki kuran, felsefe, sosyoloji, eleştirel kuram ve kültürel çalışmalar gibi alanlardan da beslenmiş olan çalışmalardır. Burada "mirasla ilişki kurmak"tan kasıt, kavramsal sanatın 20. yüzyıla yayılan temel meselelerine ve dağarcığına aşina olmak, aynı dili kullanmak ve nesne odaklı değil düşünsel bir sanat pratiğine bağlı kalmaktır. Bu ilişkilenme, akademi geleneğindeki gibi belli beceri ve bilgileri kuşaktan kuşağa aktararak, ritüellere ve kurallara uyarak onay ve tanımlılık üzerinden bir aidiyet hissi geliştirerek şekillenmez. Bilakis kavramsal sanat, ilerleme ve gelişme fikirleri

üzerine kurulu modernist sanat tarihi yazımının Avrupamerkezciliğini kıran farklı bir coğrafi tahayyüle ve merkez/merkezdışı ikiliğini, sanat dünyasının iç dinamiklerini, temsil ve iktidar ilişkilerini sorgulayan bir yapıya sahiptir. Tony Godfrey, *Kavramsal Sanat* adlı kitabında kavramsal sanatın, 'gerçek bir enternasyonal fenomen' olduğununun altını çizer ve 1960'larda New York'ta olduğu kadar San Diego, Prag ve Buenos Aires'te de kavramsal sanat üretiminin olduğunu belirtir.[1] Sovyetler Birliği, Güney Kore, Japonya gibi farklı coğrafyalarda da benzer dönemde ilginç örnekler olduğuna sıklıkla dikkat çekilmektedir.

**Kelimeler ve Şeyler**

Kavramsal sanatın, kelimelerle ve yazıyla temel bir bağı vardır. Sanat eserinin "fikirsel" olması, "düşünme"nin "yapma" karşısında önceliğinin olması, izleyiciyi de düşünmeye davet etmesi kavramsal sanatın belirleyici özellikleridir. Sanatçıların felsefe, sosyoloji, psikanaliz, eleştirel kurama ilgi duymaları, bu alanlarda üretilen eserlerle kendi sanat pratikleri arasında bağ kurmaları yaygındır. 1960'larda metin bazlı sanat örneklerinin ortaya çıkması, "dilbilimsel dönemeç" olarak tarif edilen dönemle eşzamanlı ve iç içedir.

René Magritte ve Michel Foucault, Hans Haacke ve Pierre Bourdieu, Mary Kelly ve Jacques Lacan, Joseph Kosuth ve Ludwig Wittgenstein örneklerinde takip edilebileceği gibi, beraber yazılmış kitaplar, mektuplaşmalar üzerinden yer yer birebir diyalogların da yaşandığı etkileşim zincirlerini hatırlamakta fayda var. Foucault'nun, René Magritte'in 1929 tarihli *İmgelerin İhaneti (Bu Bir Pipo Değildir)* adlı eseriyle ilgili yazdığı kitap, imge ile metin ilişkisine dair önemli eserlerden biridir. Foucault'nun *Les Mots et les Choses* (*Kelimeler ve Şeyler*; 1966) adlı kitabı henüz yayımlanmamışken, Magritte'in New York'ta 1954 yılında açtığı serginin adını tesadüfen *Les Mots et les Choses* koyduğunu, bu

1 Tony Godfrey, *Conceptual Art*, London, Phaidon Press Limited, 1999, s. 7.

benzerlikten sonra mektuplaştıklarını biliyoruz.[2] Hans Haacke'nin Pierre Bourdieu'yle tartışmaları sonucu ortaya çıkan *Free Exchange* adlı kitap da bu etkileşim zincirinin bir halkasıdır.

Eğitimini aldığı akademik antropolojiye eleştirel yaklaşımıyla dikkat çeken Susan Hiller, bu etkileşim zemininin diğer ucunda, 1960'lardan bu yana sanat üretimini sürdürmektedir. Antropoloji doktorasını tamamladıktan sonra, katılımcı gözlemci tekniğine yönelik eleştirel yaklaşımı ve akademik antropolojinin nesnellik iddiasından duyduğu rahatsızlık nedeniyle antropolog olarak değil sanatçı olarak çalışmayı tercih eden Hiller, sanatçılar hakkında şunları söylemektedir:

> Sanatçılar... bir yandan kendi kültürlerinden öğrenirken, bir yandan da onu değiştirirler... Sanatçılar, kültürlerinin belki de daha önce görmezden gelinmiş olan belli özelliklerine dikkat çekerler. Sanatçının ortaya koyduğu anlatım, gizli ya da bastırılmış kültürel potansiyelleri gösterir... Sanatçılar her yerde kendilerini var eden sosyo-kültürel bağlam içinde ustalıkla iş görürler. Kendi kültürlerinin uzmanıdırlar.[3]

Sanatçıların beslendikleri alanların çeşitliliğini ortaya koyması bakımından, Hüseyin Bahri Alptekin'in kütüphanesi de iyi bir örnek teşkil eder. Sanatçının felsefe, psikanaliz, edebiyat gibi pek çok farklı kaynaktan beslendiğini gözler önüne serer ve bu bakımdan incelenmeye değerdir. Sanatçının kitapları ve seyahatlerinde topladığı çeşitli gündelik hayat nesneleri Salt Araştırma Merkezi'nde bulunmaktadır.

Sanatçının kitaplar aracılığıyla çalışmalarının arka planını nasıl şekillendirdiğine bir diğer örnek ise Martha Rosler kütüphanesidir. Rosler'in atölyesine ve evine sığmayan 7000'in üzerindeki kitabı e-flux ortaklığıyla geçici olarak okuma odası olarak

2 Aktaran James Harkness, "Önsöz", çev. Selahattin Hilav, Michel Foucault, *Bu Bir Pipo Değildir* içinde, YKY, İstanbul, 1993, s. 8.

3 Barbara Einzig (ed.), *Thinking About Art: Conversations with Susan Hiller*, Manchester University Press, Manchester and New York, 1996, s. ix.

kullanıma açılmıştır. Bu kütüphane, Rosler'in sanatsal ve kuramsal üretiminin, politika, feminizm, aktivizm, coğrafya ve sınırlar, psikanaliz ve felsefeyle olan bağının perde arkasını görmemizi sağlar.

Sanatçı imgesinin Dada ve Duchamp'la birlikte değiştiğini, ortaya kötü çocuklar, şakacılar, provakatörler, her daim ergenler, pranksterlar, entelektüeller, arabulucular, girişimciler gibi farklı modellerin çıktığını ve çıkmaya devam ettiğini biliyoruz. Sanatçıların çalışma koşullarının ve sanatçıların atölyelerinde olan bitenlerin hikâyelendirilmesi, sanatçı mitlerinin yaratılmasında kuşkusuz önemli bir etken. Duchamp, Man Ray'e yazdığı bir mektupta "sınıflandırarak" ve "düzenleyip listeleyerek" çalıştığından bahseder.[4] Duchamp'ın, tüm işlerinin kaydını tuttuğunu; çalışmalarının satış işlemlerini, hangi koleksiyonlarda yer alacağını takip ettiğini ve kayıtlarını bizzat kendisinin tuttuğunu biliyoruz. Sanatçının Birinci Dünya Savaşı sırasında Saint Germain kütüphanesinde kısa bir dönem çalıştığını hatırlatmak, bu becerilere nasıl sahip olduğu konusunda fikir verir. Benzer bir biçimde Sol LeWitt de işini masa başında yaptığı için "memur-sanatçı" olarak anılmaktadır. Bu yeni sanatçı modeli, romantizmle tohumları atılmış olan ve soyut dışavurumcu ressam modelinde kendini tekrar eden, yalnız, mutsuz, dâhi ressam mitine karşıt olarak ortaya çıkar.

Sosyal bilimlerle yakından ilgilenen, kayıt tutan, belge ve tasnif işleriyle uğraşan sanatçı modelini ve 60'ların kavramsal sanat üretimini düşününce, bu tür bir üretimle uğraşanların atölyesinde artık tuval ve boyanın pek bulunmaması doğaldır. Ancak bu sanatçıların, neden resim yapmadıkları sorusuna çeşitli hikâyelendirmelerle cevap vermeleri dikkat çekicidir; bu da yine resmi (tiner kokusundan alınan haz yüzünden) "koku mastürbasyonu" olarak tanımlayan Duchamp'ın başlattığı meselelerden biridir.

4 Marcel Duchamp, "Letter to Man Ray, April - May 1922", *Affectionately, Marcel: the Selected Correspondence of Marcel Duchamp* içinde, Ludion Press, Ghent, 2000, s. 108.

Sanatçının neden resim yapmadığına dair hikâyesi, itirafı, performansı, pozisyon belirlemesi, hesaplaşması, aslında resimle değil, hem gelenekle hem de formalizmin mecra yaklaşımıyla yapılan hesaplaşmanın sonucudur. Bugün pek çok sanatçının fikre, projeye uygun mecrayı seçtiğini, farklı 'mecralar' kullandığını söylemesi, kullandığı mecraların tarihine eleştirel yaklaşması bu hesaplaşmanın uzantısıdır.

John Baldessari'nin "Cremation Project" (1970) adlı işi, sanatçıların resim yapmama nedenlerini hikâyelendirme biçimleri arasında en teatral olanıdır. Baldessari, 1953 ile 1966 arasında yaptığı 'tüm' resimleri krematoryumda yakar. Toplam kaç resim olduğu bilinmemektedir. Yakma eylemi, geriye kalan küller ve sürecin fotoğrafları yeni bir işe dönüşmüş olur. "Yaptığım bütün resimleri yaktım" cümlesiyle özetlenebilecek 'hikâyelendirme', güncel sanatın da sahiplendiği önemli özelliklerden birine işaret eder. Michael Landy'nin 2001 tarihli *Break Down* projesi de tek cümleyle ifade edilebilecek çarpıcı bir hikâye vaat eder: "Sahip olduğum her şeyi imha ettim." Sanatçı, giysilerden kitaplara ve ev aletlerine kadar sahip olduğu her şeyi listeleyip kataloglar, kağıt, plastik gibi farklı malzeme kategorilerine ayırır ve hepsini seri üretim hatlarına benzer bir düzene tabi tutarak parçalar.

Bruce Nauman, 1965'te öğrenciyken resim yapmayı bırakır. Nauman, bir doktorun muayenehanesi olması gibi bir sanatçının da atölyesi olması gerektiğini düşündüğü için atölye tuttuğunu, ancak o dönemde malzeme alacak parası olmadığını söyler. Ayrıca resim ya da heykel yapmadığı için, zaten geleneksel malzemelere ihtiyaç duymaz. Ne yapacağını bilemediğinden atölyede masada oturup kahve içer. Nauman, bu boş atölyeden 'varoluşsal bir kriz' çıkarır.[5] "Çok Soğuk Olduğu İçin Çöpe Atılan Kahve" (*Coffee Thrown Away Because It Was Too Cold)* ve "Kupa Çok Sıcak Olduğu İçin Dökülen Kahve" (*Coffee Spilled Because the Cup Was Too Hot)* gibi başlıkları olan fotoğraflarla başlayan süreç,

5 Godfrey, s. 127.

sanatçının çöp, kağıt ve bedenini kullanarak yaptığı geçici eserlere ve kısa filmlere dönüşür: 1968 tarihli, 9 dakikalık "Kemanla bir Notayı Çalarak Atölyede Dolaşmak" (*Playing a Note on the Violin While I Walk around the Studio*) adlı kısa film gibi.[6]

**Hikâyeden Komuta: Talimata Dayalı Sanat**

Bu yazının başlığı, Duchamp'ın arkadaşı ve hamisi Walter Arensberg için yaptığı bir çalışmadan alıntı: "Sonuç: tarağa doğru onca çabadan sonra, ne yazık." Duchamp'ın kendi tabiriyle 'aşırı-sansür' uygulayarak kurduğu cümlenin orijinali şöyle: "Conclusion: après maints efforts en vue du peigne, quel dommage." Duchamp'ın bu cümleyi kurmadan önce, nasıl bir cümle olacağı üzerine belli kriterler belirlediği bilinmektedir. Bu kriterlere göre cümlenin öznesi, yüklemi, zarfı olacak; cümlenin öğeleri dilbilgisi bakımından hatasız bir biçimde cümle içinde yer alacak ama cümle bir anlam ifade etmeyecektir.[7] Her kelimesi, diğer kelimelerle yan yana geldiğinde bir anlam ifade etmeyecek şekilde özenle seçilmiş bir cümle. ("Tarak" anlamına gelen *peigne* kelimesi Fransızcada aynı zamanda "boyamak, resim yapmak" anlamındaki *peindre* fiilinin çekimli halidir; dolayısıyla Duchamp burada ince bir kelime oyunu da yapar.)

John Cage'in *4'33"* adlı eseri, talimata dayalı sanat modeli için anahtar çalışma olarak kabul görür. Cage'in eserinin ilk defa 1952'de piyanist David Tudor tarafından sahnelenmesinin ardından gelen 'talimat' furyası, Fluxus ve minimalizmle iç içe geçmiş bir kavramsal sanat anlatısı sunar bize. Liz Kozt, *Words to Be Looked At: Language in 1960s Art* adlı kitabında kavramsal sanat, Fluxus ve minimalizmi kendi içine kapalı ayrı tarihler olarak görmemek gerektiğini yazar; Kozt'a göre, deneysel müzik, şiir, dilbilim ve sanat alanındaki tüm gelişmelerin birbiriyle etkileşim halinde dönüştüğünü görmek, bu gelişmelerin tarihini iç

6 Godfrey, s. 128.
7 Thierry de Duve, s. 170.

içe geçmiş bir anlatı olarak incelemek gerekir. Kotz, metin bazlı sanatın bu bağlantıları incelemek için verimli bir örnek olduğunun altını çizer;[8] Vito Acconti ve Carl Andre'nin şair olduğuna, Robert Morris'in ise kısa da olsa belli bir dönem şiirle uğraştığına dikkat çeker.

Liz Kozt'a göre Cage'in notasyonu, müzikte temsile dayalı eski modelden kopar: Onun yazdığı notalar artık ne işiteceğimizi değil, ne yapacağımızı tarif eder.[9] Cage'in öğrencisi La Monte Young'ın editörlüğünü yaptığı *An Anthology of Chance Operations* adlı kitap, John Cage, Robert Morris, George Brecht, Yoko Ono gibi önemli sanatçıların talimat, plan, diagram, şiir, hikâye ve yazılarını bir araya getirir. Kitapta yer alan, La Monte Young'ın "Kompozisyon 1960 #10" adlı eseri, "Düz bir çizgi çekip onu takip edin" talimatından ibarettir. Young'ın bir diğer eseri "Kompozisyon 1960 #5"i oluşturan talimatlar ise şöyledir:

> Bir (ya da herhangi bir sayıda) kelebeği performans alanına sal. Kompozisyon bittiğinde, kelebeğin dışarı uçtuğundan emin ol. Kompozisyon süresi istenen uzunlukta olabilir. Ama eğer sınırsız bir zaman varsa, kelebek salınmadan önce kapılar ve pencereler açık bırakılabilir ve kompozisyonun kelebek dışarı uçtuğunda biteceği varsayılabilir. (6 Ağustos 1960)[10]

Ed Ruscha'nın 1963 ve 1973 arasında hazırladığı ve "performatif fotoğraf" olarak tanımlanan 15 fotoğraf kitabı, talimata dayalı sanat, şiir, müzik eserlerinden esinlenmiştir. Ruscha'nın *Yirmi Altı Benzin İstasyonu* (*Twentysix Gasoline Stations*) adlı kitabı, Los Angeles ile Oklahoma arasında, haritada düz bir çizgi olarak belirlediği rota üzerindeki benzincilerin fotoğraflarından oluşmaktadır. Sanatçı, benzin istasyonlarını hazır yapıt olarak, çektiği

8 Liz Kozt, *Words to Be Looked At: Language in 1960s Art*, The MIT Press Cambridge, Massachusetts, London, s. 8.

9 Kozt, s. 17.

10 La Monte Young (ed.) *An Anthhology of Chance Operations*, Published by La Monte Young and Jackson Mac Low, New York, 1963.

fotoğrafları ise bunların kayıtları olarak gördüğünü belirtir. Kitabın kapak tasarımı henüz tek bir fotoğraf bile çekilmeden hazırlanmıştır.[11] Başlığın da aslında şu komutu verdiğini söyleyebiliriz: "Bu rota üzerindeki 26 benzin istasyonunun fotoğrafını çek." Bu komut, Le Monte Young'ın "düz bir çizgi çekip onu takip et" komutuna benzer. Her ikisinde de ne yapılacağı sözle belirlenir, eylem sözden sonra gelir ve komutu verilen eylemi yaparken de niteliksel, estetik kaygıya dayalı bir seçim yapılmaması öngörülür. Fotoğrafı kimin çektiğinin bir önemi yoktur aslında. Ruscha'nın 1967 tarihli bir diğer fotoğraf kitabı ise *Los Angeles'ta Otuz Dört Otopark* (*Thirtyfour Parking Lots in Los Angeles*) başlığını taşır. Bu kitap için bir hava fotoğrafçısından bir pazar günü Los Angeles'taki boş otoparkların fotoğrafını çekmesini ister. 1968 tarihli bir diğer kitabının adı ise *Dokuz Havuz ve Kırık Bir Cam*'dır (*Nine Swimming Pools and a Broken Glass*). Bu kitapların başlıklarında geçen 34, 26, 9 gibi rakamlar rastgele seçilmiştir ama fotoğrafı çeken kişinin uyması gereken bir kurala işaret ederler: Kitapta toplam kaç adet fotoğraf olacağını belirtirler. Sanatçı, kendi koyduğu kurala boyun eğer.

Talimata dayalı duvar resimleriyle bilinen Sol LeWitt'in şu sözleri, bu fotoğraflar için de geçerlidir: "Bir sanatçı kavramsal bir sanat formunu kullanıyorsa bu, tüm plan ve kararların önceden belirlendiği, icranın ise artık bir nevi formalite olduğu anlamına gelir. Fikir, sanatı yapan bir makineye dönüşür."[12]

Ruscha'nın kitaplarının başlıkları, hem içlerindeki fotoğrafların konusuna dair bilgi verir hem de daha fotoğraflar çekilmeden kitapların kapağında yerlerini aldıkları için talimat olarak da düşünülebilir. Kitaplarda, başlık dışında herhangi bir anlatıya ya da açıklamaya yer verilmemiştir. Sanatçının kendisi kitapların konusunun ya da kitapta yer alan fotoğrafların ilginç olmadığını

11 Margaret Iversen, "Auto-macity: Ruscha and performative photography", Diarmuid Costello ve Margaret Iversen (ed.) *Photography After Conceptual Art* içinde, Wiley Blackwell Publications, UK, 2010, s. 16.

12 Godfrey, s. 13.

söyler.[13] Tony Godfrey, Ruscha'nın fotoğraflarını Warhol'un Brillo kutularına benzetir: "Duygusuz, kayıtsız, sanatsallıktan uzak"tırlar. Godfrey bize Warhol'un filmlerini hatırlatır; bir eleştirmen bu filmlerin görülmek için değil, hakkında konuşulmaları için yapıldığını söylemiştir.[14]

Warhol'un *Sleep* (1964) ve *Empire* (1964) gibi filmleri de tek cümlelik hikâyelere indirgenebilir.

Bugün güncel sanat üretiminde özellikle büyük bütçeli projelerin uygulanması için yaygın kullanılan model, projenin ilk aşamalarında öncelikle fikrin yazılı olarak ifade edilmesi üzerine kuruludur. Araştırmaya dayalı güncel sanat pratiği, yazı ve raporlar, proje başvuru formları ve proje önerileri vs gibi çeşitli formatlarda yazılı belge üretimi üzerinden gelişir. Süreç, fikrin önce kelimelerle ifade edilmesi, sonra uygulanması mantığı üzerine kuruludur. Talimata dayalı eserler kadar doğrudan ve belirleyici kurallar olmasa da, üretilen bu belgeler ve bunlara bağlı uygulamalar sonucu ortaya çıkan eserler, kavramsal sanatın önce fikir, sonra uygulama mantığını hâlâ yaygın bir biçimde korumaktadır. Talimata harfiyen uymak söz konusu olmasa da, süreç kısmen sanatçının yapacağını ifade ettiği şeyi hayata geçirmesi üzerine kuruludur. Talimata dayalı eserlerden farklı olarak bu çalışmalarda fikir ile uygulama arasında yoruma açık muğlak bir alan da bulunmaktadır.

Artangel, 1992'den bu yana oldukça önemli sanat projelerine destek veren, özel statülü, kâr amacı gütmeyen bir sanat kurumudur. Artangel gibi kurumlar, beyaz küpün dışında büyük ölçekli, deneysel ve büyük bütçeli sanat çalışmalarını uygulanabilir kılmalarıyla önemli bir fark yaratmaktadır. 1998'de Artangel sanatçıların proje önerileriyle başvurabilecekleri bir yarışma düzenledi. Bu yarışmaya Jeremy Deller kısa bir faks yollayarak katılır. Deller'ın 700 başvurunun arasından seçilen "Orgreave Savaşı" adlı

13 Godfrey, s. 99.
14 Godfrey, s. 97.

projesi, Britanya'da Ulusal Maden İşçileri Sendikası'nın 1984'te yaptığı grev sırasında, madenciler ve polis arasındaki çatışmanın yeniden canlandırılmasını ele alır. Deller'ın başvurusunun dikkat çekme nedenlerinden biri, sanatçının projesinin uygulamasının imkânsız göründüğü ama tam da bu nedenden projenin provokatif olduğudur. Deller, bir sanatçı olarak bir fikrin, özellikle de aslında bir çelişkiden ibaret olan bir fikrin ne kadar ileri götürülebileceğini merak ettiğini söyler. Kendi deyimiyle 'temelde bir kaos olan bir şeyin yeniden yaratılmasını' önermiştir ve bu kendi içinde bir çelişkidir. Deller, sonuçlar açıklandıktan sonra projesinin seçilmesine çok şaşırdığını çünkü aslında önerisini yaptığı fikrin uygulanabilir olmadığını düşündüğünü de belirtir. İki senelik araştırma döneminden sonra, 800 tarihi olayları yeniden canlandırma üzerine çalışan oyuncu ve 200 kadar 1984'teki grev ve polisle olan çatışmayı yaşamış olan eski madencinin katılımıyla Orgreave Savaşı yeniden canlandırılır.[15]

*

Güncel sanat, kavramsal sanatın mirasını dönüştürür ve etkili bir biçimde kullanır. Duchamp'ın pisuarını bugün hâlâ tartışıyorsak, bunun nedeni Duchamp'ın ilk aşamada bir tartışma zemini yaratabilmiş olmasıdır. Duchamp provakatif bir senaryo kurgulamış, yönetmiş, uygulamış ve oynamıştır: New York'taki Society of Independent Artist'in [Bağımsız Sanatçılar Cemiyeti] (1917) eser kabul salonuna baş aşağı biçimde bir pisuar yerleştirmiş, sonra dostu Alfred Stieglitz holde bırakılan pisuarın fotoğrafını çekmiş, sonra da *Blind Man* dergisinde bu fotoğrafla birlikte pisuarın sergiye kabul edilmediğini açıklayan anonim bir metin yayımlanmıştır. Pisuarı unutulmaz kılan ve ona anlam kazandıran, etrafında gelişen tartışmalar olmuştur. Benzer biçimde, Cage'in *4'33"* adlı eseri de bir 'skandal'dır ve hakkında anlatılanlar, dedikodular, tartışmalar da o 'sessizliğin' bir parçasıdır. Eserin

15 https://www.artangel.org.uk/project/the-battle-of-orgreave/?sb=jeremy-deller-in-sheffield#jeremy-deller-in-sheffield, Son erişim tarihi: 21 Mayıs 2018

deneyimlenmesi hikâyenin içinde ayrıcalıklı yerini alır ama eser, eser hakkında söylenenlerle yarışmak durumundadır. Skandallar, hikâyeler, tartışmalar, yazılar, söylentiler, beyanlar, röportajlar, işin etrafında kelimelerle örülen bir ağ oluşturur. Kavramsal sanatın mirası bu ağda yaşar. Meksika'da yaşayan Belçikalı sanatçı Francis Alÿs'in kendi çalışmaları hakkında dediği gibi:

> Eğer hikâye doğruysa, bir yere dokunuyorsa, bir söylenti olarak yayılabilir. Hikâyeler, yerleşmeye ihtiyaç duymadan, gelip geçiverirler. Kendi hayatları vardır. Eğer senaryo, beklentiyi karşılarsa ve doğru zamanda ve yerde toplumun kaygılarını dile getirirse, olay yaşanıp bittikten sonra da hayatta kalan bir hikâyeye dönüşebilir. Bu noktada, bir fabl ya da şehir efsanesi olma potansiyeline sahiptir. Ben her zaman olay örgüsünü basit tutmaya çalışırım. Böylece, görsel malzemeye göndermede bulunma veya ulaşma zorunluluğu olmadan da bu eylemleri hayal etmek mümkün olur – Meksika'daki en büyük güncel sanat koleksiyonunun deposuna salınan farenin hikâyesi (*The Mouse*, 2001) ya da tamamen eriyinceye kadar bir buz parçasını ittiren adam (*Paradox of Praxis*, 19XX) gibi: Kısacık bir şey, o kadar basit ve açık ki bir anekdot gibi tekrar edilebilir, çalınabilir ve en iyi durumda bahsettiğim o minör şehir efsanesi ya da fabllar arasına girebilir.[16]

**Kaynakça**

Alÿs, Francis, *Francis Alÿs: Contemporary Artists Series*, Phaidon Press, 2007.

Duchamp, Marcel, "Letter to Man Ray, April - May 1922", *Affectionately, Marcel: the Selected Correspondence of Marcel Duchamp* içinde, Ludion Press, Ghent, 2000.

Einzig, Barbara (ed.), *Thinking About Art: Conversations with Susan Hiller*, Manchester University Press, Manchester and New York, 1996.

Godfrey, Tony, *Conceptual Art*, London, Phaidon Press Limited, 1999.

16 Francis Alÿs, *Francis Alÿs: Contemporary Artists Series*, Phaidon Press, 2007, s. 26.

Harkness, James, "Önsöz", çev. Selahattin Hilav, Michel Foucault, *Bu Bir Pipo Değildir* içinde, YKY, İstanbul, 1993.

Iversen, Margaret, "Auto-macity: Ruscha and performative photography", Diarmuid Costello ve Margaret Iversen (ed.) *Photography After Conceptual Art* içinde, Wiley Blackwell Publications, UK, 2010.

Kozt, Liz, *Words to Be Looked At: Language in 1960s Art*, The MIT Press Cambridge, Massachusetts, London.

Young, La Monte (ed.), *An Anthhology of Chance Operations*, Published by La Monte Young and Jackson Mac Low, New York, 1963.

https://www.artangel.org.uk/project/the-battle-of-orgreave/?sb=jeremy-deller-in-sheffield#jeremy-deller-in-sheffield

# "Kavramsal" Bir Uğraş: Resim Sanatı

*Nusret Polat*[1]

"Kavramsal sanat" tabiri, sanatı –sanat kavramını ve eylemini– anlamak için hem ufuk açıcı hem de fazlasıyla kısıtlayıcıdır. *Kavramsal Sanat* başlıklı bir kitabın yazarı olan Tony Godfrey'e göre, "kavramsal sanat, biçimler ya da malzemeler hakkında değil, fikirler ve anlamlar hakkındadır."[2] Kavramsal sanat için böyle bir tanımı baz alacak olursak "fikirler ve anlamlar hakkında" olmayan herhangi bir sanat türü bulmanın oldukça zor olacağı kesindir. Bir sanatsal form yaratmak, özünde, o yaratılan form aracılığıyla (iç ya da dış) gerçekliği(mizi) *kavramak*tır. Ayrıca form, Oscar Wilde'ın ifade ettiği gibi, bizim algılarımızın ürünü olmaktan ziyade hayatın kendisine ait olduğu için, (formun) *kavranması* da "iç dünyamızdaki deneyimi dış dünyadaki gerçeklikle ilişkilendirmenin bir aracıdır."[3] Dahası, sanat, ne türden olursa olsun, sadece bizim kendimizi ve "dışımızdaki dünyayı" anlamanın, ifade etmenin veya bu ikisi arasında ilişki kurmanın bir yolu değil, ayrıca onun aracılığıyla kendi bireyselliğimizi yaratmanın, dolayısıyla "dış dünyaya" karşı belli bir *mesafe* almanın da bir biçimidir. Zaten herhangi bir sanat eserinin karşısına ilk çıktığımız anda hissettiğimiz o "büyük yabancılaşma", tam olarak sanatçının kendisi ile "bizim dünyamız" arasına koyduğu bu bireysel mesafenin sonucudur.

Sanatlar içinde özellikle resim sanatı, yaygın kanının aksine,

---

1 Dr. Öğr. Üyesi, Okan Üniversitesi, Sanat, Tasarım ve Mimarlık Fakültesi.

2 Tony Godfrey, *Conceptual* Art, Phaidon, London, 2008, s. 4.

3 Elizabeth Hollander, "Oscar Wilde", *Sanatçı: Eleştirmen, Yalancı, Katil – Estetik ve Etik Üzerine* içinde, çev. Esin Soğancılar, İletişim Yayınları, İstanbul, 2012, s. 15.

olağanüstü bir boyutta kavramsal bir çerçeveye ve muhtevaya sahiptir. Kavramsal sanatçılar, 1960'larda resim sanatına "saldırdıklarında" bu eylemde anlaşılır bir motivasyon vardı: Sanatta geleneğin yeniliğe izin vermeyen otoriter gücünü zayıflatmak, mümkünse ortadan kaldırmak. Ama bu sanatçıların resim sanatını algılama ve anlamlandırma tarzı büyük oranda sorunluydu. Kapitalist piyasanın kayıtsız şartsız hizmetinde olduğu varsayılan resim sanatı ya basitçe temsile/taklide indirgeniyor ya sözde içsel duygunun (aslında keyfi) bir ifadesi ve dışavurumu olarak görülüyor ya da soyut formlar altında sahte bir ruhanilik gösterisi şeklinde aşağılanıyordu. Nihayetinde Joseph Kosuth şöyle diyordu: "Son birkaç yılda sanatçılar geleneksel dillerinin yok olduğunu, gerçekdışı kaldığını anladılar... Resim ve heykel yapmayı öğrenmenin Latince öğrenmekten artık bir farkı yok... Resim artık toy bir biçimidir. Çünkü özünü gelecekteki programlara daha fazla katamaz. Bu kuramsal olduğu kadar tarihsel bakımdan da geçerlidir."[4] Merkezinde enstalasyon, video ve performans gibi sanatsal medyumların olduğu kendi sanat yapma tarzlarını (ise kavramsal sanatçılar) felsefi, kavramsal ya da düşünsel bir eleştirel eylem olarak görüyorlardı. Resim ve heykel gibi sanatlar, tarihsel olarak genellikle filozoflar ve şairler tarafından Rönesans'a kadar (hatta belli düzeyde Rönesans'ta bile) "basit el emeği"nin ürünleri görülerek "önemsiz" addedilmiştir. Kavramsal sanatçılar da, farkında olarak ya da olmayarak, bir ölçüde bu eğilimi sürdürmüşlerdir. Aşağıda, özellikle resim sanatının güçlü kavramsal doğası üzerinde duracağız, ama başlamadan şunu hatırlatmakta fayda var: Resim gibi "geleneksel" sanat tarzları sadece elin basit bir yapımı gibi görülüyorsa Romanya kökenli Amerikalı filozof Costica Bradatan'ın *el* hakkında yazdığı şu fenomenolojik değerlendirmeyi dikkatlere sunmak isteriz: "İnsanlık tarihinde ve ontolojisinde elin yerini hafife almak oldukça zordur. Bugün vardığımız noktayı –sadece anatomik olarak değil bilişsel yetilerimiz açısından

4 Joseph Kosuth'tan akt. Tony Godfrey, *Resim Bugün*, çev. Hasan Bülent Kahraman, Akbank Sanat Yayınları, İstanbul, 2016, s. 12.

da– büyük oranda ona borçluyuz. Dünyaya uygun hareket edebilmek, dünyada kendimizi konumlandırabilmek ve bunların yanında dünyadan bir anlam çıkarmak, başka bir deyişle onu 'kavramak' için ellerimizi kullanırız. Gerçekten de ellerimiz, Kant'ın dediği gibi sadece 'zihindeki pencere' değil, onun gözle görülür bir *dışavurumu* ve zihni ete kemiğe büründürmenin de en uygun şeklidir."[5]

Elle yapılan işin küçümsenmesi ile bedenin hakir görülmesi arasında organik bir bağ vardır. Platon'dan (başka bir tarzda Descartes'tan) beri, neredeyse 20. yüzyıla kadar, beden sistematik olarak ruhun/zihnin hapishanesi hatta mezarı olarak değerlendirilmiş ve bedensel her tür aktivite ruhsal veya zihinsel alanın aşağısına yerleştirilmiştir.[6] Ama günümüzde bu anlayışın yanlışlığı felsefi ve bilimsel olarak yeterince ortaya konmuştur. Özellikle, başta Maurice Merleau-Ponty olmak üzere fenomenologlar bedenin zihnin işleyişinde etkin bir rolü olduğunu göstermiş ve ruh/zihin-beden ayrımını reddetmişlerdir. Bu tür filozoflara göre kavramsallaştırma yapmanın kendisi dahi bedenselliğimizin bir sonucudur. Bunu tersini de düşünebiliriz, bedensel her eylem aynı zamanda zihinselliğimizin bir ürünüdür. Nitekim Goethe'nin "dünyaya her bakışımızda teori yaparız" demesi boşuna değildir.

5 Costica Bradatan, *Fikirler İçin Ölmek – Filozofların Tehlikeli Hayatları*, çev. Kübra Oğuz, Can Yayınları, İstanbul, 2018, s. 78.

6 Platon'da ruh ve beden iki ayrı kalıptır. Ruh bedenin içine doğumla yerleşir, ona can verir; dolayısıyla tüm bedensel hareketlerimizin nedenidir ve ölümle birlikte ruh ayrılır. Descartes'ta ruh/zihin ve beden birbirinden iki ayrı tözdür ama insanda ikisi birbiriyle tamamen iç içe geçmiştir. Dolayısıyla ruhun beden, bedenin de ruhun üzerinde etkileri vardır. Descartes ruhun asıl merkezinin beynin ortasındaki küçük bir bezde ("epifiz bezi") olduğunu söyler. Yani beyin fonksiyonlarının ruhsal etkileri olduğu noktasına, dolayısıyla ruhsal aygıtımıza ilişkin modern fizyolojik görüşe epey yaklaşmıştır ya da daha doğrusu bu görüşü hazırlayanlardan biridir. Descartes'ın son çalışması olan ve ölümünden bir yıl önce yayımlanan (1649) *Ruhun Tutkuları*'nda beynin ruhsal etkinliğine büyük önem verilir. Bu kitapta sanki ruhsal her aktivitenin beyinden kaynaklı "bedensel" bir eylem olduğu fikri hâkimdir. Ama yine de (skolastiği takip eden) Descartes ruhun bedenden ayrı ve onun üzerinde olduğu konusunda kesindir. *Bkz.* Descartes, *Ruhun Tutkuları*, çev. Murat Erşen, Say Yayınları, İstanbul, 2016.

Teori, yani bir kavramsal çerçevemiz olmadan hiçbir işi yapamayız; bu en fazla ("kaba") bedensellik gerektiren bir uğraş olsa bile böyledir. Kavramsal sanat eylemlerinin birçoğunun bütünüyle bedensel aktivitelere yönelmesi ya da beden kullanılarak yapılması (performanslar, örneğin Gutai ya da Fluxus sanatçılarınınki) tesadüf değildir. Bu tür sanatsal performanslarda beden ve düşünce bir ve aynı şey olur. Beden düşünürken düşüncede bedenleşir ya da bedenin düşünceselliği ile düşüncenin bedenselliği birlikte gerçekleşir. Zaten fenomenologlara benzer tarzda günümüz sinirbilimcilerine (neuroscientists) göre de düşünmek aslında bedensel bir eylemdir. Antonio Damasio şöyle yazıyor: "Zihninizde olan her şey, bedeninizin zamanın içinde bulunduğu âna ve mekânda kapladığı alana ilişkin olarak gerçekleşir."[7] Yani "kavramsallaştırma gibi soyut bir şey dahi bedenselliğimiz tarafından belirlenir: Bizler 'kavramlarımızı sadece bedenimiz sayesinde oluşturabiliriz'. 'Dünyadan, kendimizden ve diğerlerinden' edinebileceğimiz görüşler 'sadece bedenlerimiz tarafından şekillendirilen kavramlarla ifade edilebilir.' Düşünmek öylesine soyut bir 'beceri' değil, bedenin aktif varlığını öngören somut bir süreçtir."[8] Nitekim uzun süren zihinsel odaklanmalar sonucunda –örneğin felsefi bir meseleyi kavramak için saatlerce kitap okumak gibi– bedenimizin fiziksel bir iş yapmışçasına ağırlaşması ve yerçekimini çok yoğun hissetmemiz, zihnin ve bedenin Descartes'ın düşündüğü gibi bir ikilik oluşturmadığının en açık gündelik kanıtıdır.[9] Geç ortaçağda

7 Antonio Damasio'dan akt. Costica Bradatan, *a.g.e.*, s. 122.

8 Costica Bradatan, *a.g.e.*, s. 123. Tek tırnak alıntılar Bradatan tarafından Lakoff ve Johnson'dan yapılmıştır.

9 Descartes'ın beden-zihin ayrımına yaşadığı dönemde bizzat itiraz edilmiştir. Bu yüzden Descartes da, asıl amacı ruh ve beden arasındaki ayrılığı kanıtlamak olsa da, "ruh ile bedenin birleşmesini" ve "ruhun bedeni hareket ettirme gücü"nü de açıklamaya çalışmıştır. Descartes'a göre ruh ve beden ayrılığının yanında üçüncü bir durum olarak ruh ve bedenin birlikte olduğu durumlar vardır. Ama yine de son kertede Descartes için beden ve ruh iki farklı (sonlu) tözdür ve (akıllı) ruh bedenden üstündür. Bkz. Descartes, *Ahlak Üzerine Mektuplar*, çev. Sanem Sollers, Say Yayınları, İstanbul, 2015, s. 28 ve 31. Ayrıca bkz. Descartes, *Ruhun Tutkuları*, özellikle Birinci Bölüm, çev. Murat Erşen, Say Yayınları, İstanbul, 2014.

Thomas Aquinas beden yapımızın düşünce biçimimizi etkilediğini söylerken farkında olmadan bir çeşit fenomenolojik fikri ortaya atmaktaydı. Spinoza da Descartes'ın zihin-beden kategorik ayrımı şeklindeki töz anlayışına getirdiği eleştiride, beden (yer kaplama) ve zihni (düşünme) birbirinden ayrı iki farklı gerçeklik değil aynı ontolojik tözün, iki farklı sıfatı olarak değerlendirdiği zaman, 20. yüzyıldaki genel fenomenolojik eğilime bu bağlamda yakın bir yerde duruyordu.

Bir yirminci yüzyıl olgusu olan *kavramsal sanat* aslında basit bir soru üzerinde filizlenmiştir: Sanat nedir? Elbette "Sanat nedir?" sorusu yeni değildir. Örneğin Platon, sanatın ne olduğu ve ne işe yaradığı üzerine uzun uzadıya tartışmıştır. Platon'un tartışmasında sanat doğanın taklidi (resim, heykel), toplumun ve/veya toplumsalın temsilidir (şiir, tiyatro). Orijinal olanın değerli olduğu ilkesinden hareket eden Platon sanatı ciddi biçimde küçümsemiştir. Bu sadece Platon'a özgü bir bakış değildir, Antiklerin genel tutumu zaten böyleydi.[10] Antikçağda sanatçılar, tıpkı zanaatçılar gibi, "basit" *tekhne* (beceri, hüner) sahibi kimseler, yani sınırları ve kuralları kesin olarak belirlenmiş teknik bilgi ve beceriyi uygulayan pratisyenler olarak görülürdü. Tiyatro ve şiir söz konusu olduğunda, Aristoteles'in olumlu pozisyonuna rağmen, Platon için sanatçılar insanları hayalgücünün tuzağına düşüren ve onları gerçekliğin hakikatinden uzaklaştıran tehlikeli "şarlatan"lardı. Platon'a göre sanat ve sanatın icra etmeyi umduğu "güzel", *logos*'un, yani ruhun akılsal yönünün alanına ait değildir; aksine ruhun değişken, belirsiz, bilinçsiz, huzursuz, akıl-dışı bölgesinin bir uğraşıdır. Bu karakteriyle şiir ya da sanat doğruyu yanlıştan

10 Platonun sanata bakışını 19. yüzyılın sonunda Oscar Wilde gibi bir sanatçı da bile bir ölçüde görmek mümkündür: "... Ne de olsa bir ressamın ya da heykeltıraşın kullandığı malzemeler, kelimelerin yanında her zaman yoksun kalır. Kelimelerde... Venedikli ya da İspanyol ressamların tuallerini güzelleştiren renkler kadar canlı ve zengin renkleri, en az mermer ve bronzdaki tezahürü kadar kesin olan plastik formu bulmayız yalnızca; düşünceyi, tutkuyu ve ruhaniliği de kelimelerde yakalayabiliriz." Oscar Wilde, *a.g.m.*, s. 55.

veya iyiyi kötüden ayıran hiçbir nesnel ölçüt ortaya koyamaz.[11] Tersine sanat, insanları akıllı düşünme ve duygularda disiplinli olma halinden uzaklaştıran güçlü bir "uyuşturucu"dur. "Nasıl ki sofistler yanlış olan bir şeyin doğru olduğuna inandırmada ustaysalar, aynı biçimde şairler ve sanatçılar da genellikle söz, ses ve görüntülerle aktarılan tutkuların usta[larıdır]."[12] Yani Platon açısından sanatın *akla uygun kavramsal bir doğası* kesinlikle yoktur. Öyleyse, Platon'un bakış açısından *kavramsal sanat* tanımı gereği saçma bir kavram veya fenomendir. Sanatın doğası kavramsal değil duygusal ya da tutkusaldır. Zaten bütün tehlikesi de buradan gelmektedir. Ve en tehlikeli sanat türü de müziktir, çünkü müzik her tür sanattan daha çok "ruhun derinliklerine işler ve etkili biçimde ona sahip olur."[13] Yine de, Remo Bodei'nin hatırlattığı gibi, Platon'un örneğin bir Tolstoy kadar köktenci tarzda müziğin düşmanı olmadığını da dile getirmek gerekir.[14] Sonuç olarak Platon sanatçıları ideal *polis*'inden (toplumundan/devletinden) dışlamıştır; zira sanatçılar insanların kafasını karıştıran, tanrılarla ilgili onlara yakışmayan uydurma ve ahlakdışı düşünceler üreten, bu düşünceleri etrafa yayan, böylece "uygar ortak yaşamı çökerten"[15] sorumsuz kimselerdir.

Nitekim Platon'un meşhur mağara metaforu aslında bir anlamda "sanatsal sahtekârlığın" bir eleştirisidir: Bir mağarada, doğdukları günden beri elleri ve ayakları zincirlendiği için sadece önlerindeki duvara bakabilen bazı insanlar, tıpkı bir sinema perdesindeki filmi izler gibi arkadan vuran bir ışık nedeniyle duvara yansıyan gölgeleri gerçek zanneder. Platon'a göre sanatçılar, işte bu mağaradaki gölgeleri yaratan ve insanları yanıltan "düzenbazlar"dır. Resim sanatı, "zihindeki akıl unsuru"nu devredışı bırakarak aynadaki yanılsamalara ve duvardaki gölgelere benzer

11 Remo Bodei, *Güzelin Biçimleri*, çev. Durdu Kundakçı, Dost Kitabevi Yayınları, 2008, s. 34.

12 *A.g.e.*, s, 34.

13 Platon'dan akt. Remo Bodei, *a.g.e.*, s. 36 (1. Bölüm, 10 nolu dipnotta).

14 Platon'dan akt. Remo Bodei, *a.g.e.*, s. 36 (1. Bölüm, 10 nolu dipnotta).

15 *A.g.e.*, s. 35.

gerçek olmayan sahtelikler yaratarak bizi hakikatten uzaklaştırır. Platon'un yaşadığı dönemde Atina toplumunda sanat ve şiir oldukça üretken bir dönemini yaşamaktaydı. Platon, Yunan natüralist resminin büyük ustaları Apollodorus, Zeuxis ve Parrhasius ile çağdaştı. Bu ressamlar, Platon'a göre, gerçeğin gerçekliğini temsil etmek bir kenara, ideanın (asıl gerçeğin) bir kopyası olan nesnenin kopyalarını (*mimesis*'lerini) yaparak gerçeği sahip olduğu hakikatinden üç defa daha uzaklaştırıyordu. Platon'a göre gerçek matematiksel bir olguydu. Gerçeğe ancak sayılar aracılığıyla aklın ölçüp-tartma şeklindeki düşünsel işlemleriyle ulaşılabilirdi.[16] Evrene baktığımızda her şey birbirine bağlı, bir bütünün parçasıdır; bu da demek oluyor ki her şeyi mümkün kılan, her şeyin temelinde tek "bir" şey vardır. Platon ona "iyi" (ideası) adını verir. "İyi", her şeyin kendinden pay kaptığı, ama kendisinin başka hiçbir şeyden pay almadığı en üst düzeydeki tanrısal tözdür. Evrende, yukardaki mükemmel tözden başlayarak aşağıya doğru hakikat değeri azalarak inen hiyerarşiye dayalı ontolojik bir düzen vardır. Bir ressam bir üzüm resmi yaptığında, zirvedeki hakikatin en uzağına düşen merdivenin en alt basamağındaki bir gölgeyi yaratmaktadır. Platon'a göre, bizler gözlerimizle bizi aldatan bir üzüm resmine bakmak yerine, "akıl gözü"müzle bu üzümün gerçek kaynağı olan (üzüm) kavramına bakmalıyız. Ve oradan da bu üzüme "iyiliğini" veren asıl gerçek olan "iyi" ideasına ulaşmalıyız. Platon'un bütün bu (bizim açımızdan) "tuhaf" akıl yürütmesinin arkasında aslında ahlaka dair bir endişe vardı. Platon insanların doğrulardan uzaklaşıp yalanlara alışmasını istemiyordu. Gerçeği göz ardı etmek büyük toplumsal ve siyasal sorunlara yol açabilirdi. Nitekim gerçeği göz ardı eden Atinalılar, hakikatin en büyük savunucusu Sokrates'i uydurma bir davayla ölüme göndermişlerdi. Platon'a göre filozofun (felsefenin) temel görevi son kertede etrafındaki insanlara karşı açık sözlü olmak ve *parrhesia* yapmaktı. Bu terimin ifade ettiği anlam, "bilge kişi"nin

16 David Hockney&Martin Gaybord, *Resmin Tarihi*, çev. Mine Haydaroğlu, YKY, İstanbul, 2018, s. 73.

her durumda hakikati dile getirmesidir. Sanatçılar ise bunun tam tersini yapıyordu.

Rönesans'ta Leonardo da Vinci aslında büyük ölçüde bu Platoncu sanat anlayışını ve sanatçı tanımını ortadan kaldırmak için mücadele etmekteydi. Nitekim Leonardo'nun Floransa'daki neo-Platoncu filozoflarla arasının bozuk olması tesadüfi değildir. Filozoflar sanatı küçümsüyorlardı (Leonardo'nun "okul" eğitimi almaması ve Latince bilmemesi bir alay konusuydu). Leonardo ise, resim sanatının bilim ve felsefe gibi zihinsel bir uğraş olduğu fikrini savunuyordu. *Paragone*'de (*Sanatların Karşılaştırılması*) Leonardo, sadece resim ile diğer sanatları (şiir, müzik, heykel) karşılaştırmakla kalmıyor, resim sanatını bilim ve felsefeyle de kıyaslıyordu. Leonardo soruyordu, "Resim bilim midir değil midir?" Ve cevabını verirken, tıpkı Platon gibi, matematiksel bilginin kesinliğini bir merkez noktası olarak kabul ediyor ve diğer bilimleri buna göre değerlendiriyordu. Şu pasajda konuşan sanki Leonardo değil de, daha çok resim sanatından pek hazzetmeyen Platon'dur: "Kaynağını temel ilkelerden alan zihinsel söyleme bilim denir. Doğada bilimin parçası olmayan hiçbir şey bulunmaz (...) Hiçbir insan araştırması, matematiğin kanıtlamalarından geçmediği sürece, gerçek bilim olarak adlandırılamaz (...) Ama gerçek bilimler, duyulara dayalı deneyim yoluyla eriştiğimiz, kavgacıları susturan, araştırmacılarını hayallerle beslemeyen, her zaman doğru ve net biricik ilkeler üzerinden ve doğru aşamalarla adım adım sona kadar ilerleyen bilimlerdir: En büyük doğrulukla süreksiz ve sürekli niceliği ele alan matematik bilimlerinde, yani aritmetik ve geometri diye adlandırdığımız sayı ve ölçü bilimlerinde görüldüğü gibi."[17] Platon'un bu pasajda itiraz edeceği muhtemelen tek bir nokta olacaktır; "duyulara dayalı deneyim yoluyla eriştiğimiz..." şeklindeki kısım. Leonardo'nun söyleminde rasyonalistlerin perspektifinden paradoksal ifadeler olduğu açıktır. Duyu bilgisi ile

17 Leonardo da Vinci, *Paragone – Sanatların Karşılaştırılması*, çev. Kemal Atakay, Notos Kitap, İstanbul, 2015, s. 11, 12, 16.

matematik bilgisi arasındaki ilişki tartışmalıdır. Descartes gibi modern filozoflar matematiğin salt mantıksal bir temeli olduğunu, deneyimden hiçbir şey almadığını savunmuşlardır. Fakat eğer Leonardo'da bir paradoksallık varsa bu pek de önemli değil. Leonardo'yu "modern" yapan unsur bilginin kaynağını -her ne kadar matematiksel bilginin deneyimden nasıl çıktığı hakkında pek bir şey söylemese de- deneyim dünyasına yerleştirmesidir. Leonardo sanki şöyle demek istemektedir: En azından matematik dışındaki tüm bilgi deneyimde doğrulanmadığı sürece eksiktir. Leonardo'da, Francis Bacon'dan bir yüzyıl önce deney bilgisine önem veren ve böylece ortaçağın Aristotelesçi-skolastik bilim anlayışından kopan *avant la lettre* bir "modern bilim insanı"nı görmek bile mümkündür. Tabii ki Leonardo modern anlamıyla bir bilim insanı değildir. Ama Descartes'ın Tanrı'nın ontolojik ispatı için ayırdığı onlarca sayfayı ya da Newton'ın bilimin yanında simyaya da ilgi duyduğunu düşünecek olursak bizim modern bilim insanı tanımımız bir ölçüde şüpheli hâle gelebilir. Yine de Leonardo'nun skolastik bilimin terminolojisine bağlı kaldığı açıktır. Leonardo'ya göre doğadaki hareketi mümkün kılan, her şeyi harekete geçiren bir "ilk hareket ettirici/ilk devindirici" vardı. Doğaya bu "tanrısal dokunuş" olmasa hiçbir şey hareket halinde olmazdı. Oysaki Descartes'ın nesneler dünyası veya Newton'ın evreni, hiçbir doğaüstü kozmik nedene yer vermeyen tümüyle yerçekimi yasalarına tabi mekanik bir düzenekti. Ama yine de Leonardo, Aristotelesçi fizik teorisinin uygulamada sorunlu olduğunu fark edebilecek durumdaydı. Örneğin: "Leonardo, iki misli kuvvetle harekete geçirilen bir cismin iki misli mesafe katedeceği ya da aynı kuvvetle harekete geçirilen [diğer cisme oranla] yarı ağırlıkta bir cismin de iki misli mesafe katedeceği yolundaki Aristotelesçi önermenin pratikte uygulanamaz olduğunu anlamaya başlamıştı. Uygulanabilir olsaydı, savaşlarda kocaman topların küçük şarapnelleri muazzam mesafelere fırlatabildiğine tanık olurduk, halbuki Leonardo'nun keşfettiği (ve her topçunun söyleyebileceği) gibi durum hiç de

böyle değildi."[18] Zaten bulunduğu dönemin koşulları Leonardo'nun modern bilimi icra etmesi için hiçbir şekilde uygun ve yeterli malzemeyi sağlamıyordu. Bunun için bir yüzyıl daha beklemek gerekecekti (henüz Kopernik Devrimi bile gerçekleşmemişti). Yine de Erasmus'un bir çağdaşı olan Leonardo, tıpkı onun gibi, Aziz Pavlus'un bağlamından koparılarak tüm ortaçağ boyunca insanın bu dünyada ne bilmesi ve ne yapması gerektiği hakkında temel bir kural olan "*noli altum sapere, sed timid* (*yüksek şeyleri bilme, korku duy*)[19] ilkesine karşı çıkarak Rönesans'a biçimini veren öncü "yüksek akıllar"dan biri olmuştur.[20]

Carlo Ginzburg, 17. yüzyıldan itibaren Avrupalı entelektüeller tarafından "gerçeğin aranmasının bir tür din, kendi başına bir siyasal taahhüt haline geldiğini" yazar.[21] Bu arayışın en son isimlerinden biri olan Kant'ın Aydınlanma'nın sloganını, Aziz Pavlus'un öğüdünün tam zıttı olan *sapere aude* (bilmeye cesaret et) olarak belirlemesi boşuna değildir. Aslında *sapere aude* 17. yüzyıl başından beri özgür düşünceli her entelektüelin bildiği ve savunduğu bir slogan olmuştur. Bu sloganı kendi kişisel mottosu haline getirenlerden biri de, daha çok Descartes'a yaptığı itirazlardan tanıdığımız Fransız Epikürcü filozof Pierre Gassendi'ydi.[22] Henüz 17. yüzyılın başlarında Arminius'çu bir teoloji profesörü olan Conrad Vorstius ise, "ama özellikle de entelektüele, belli bir araştırma hatta anlaşmazlık özgürlüğü tanımalıyız" diye yazıyordu.[23] Söz konusu olan artık özgür düşünen

18 Martin Kemp, *Leonardo*, çev. Handan Balkara, Dost Kitabevi Yayınları, Ankara, 2007, s. 62-3.

19 Bkz. Carlo Ginzburg, "Yüksek ve Alçak", *Efsaneler, Amblemeler, İzler* içinde, çev. Mehmet Moralı, Kırmızı Yayınları, İstanbul, 2007, s.135-160 arası.

20 Kant'ın Aydınlanma'nın mottosu olarak ortaya attığı *sapere aude'sinin*, yani *(yüksek şeyleri) bilmeye cesaret et*'in, her ne kadar Romalı şair Horatius'tan beri bilinen bir "slogan" olsa da, Kant'ın doğrudan Aziz Pavlus geleneğini hedef aldığı açıktır. Ama Kant'a giden yol 17. yüzyılın başında döşenmişti. *Sapere aude* sloganı 17. yüzyıl başından itibaren özellikle Hollanda'dan yayılarak Avrupa'da dolaşımda olan bir slogandı. *Bkz.* Carlo Ginzburg, *a.g.m.*

21 *A.g.m.* s. 157.

22 *A.g.m.* s. 158.

23 Akt. Ginzburg, *a.g.m.*, s. 157-8.

entelektüellerin cesaretleri sayesinde doğanın sırlarını insanların önüne serme eylemidir. Leonardo, Vorstius'a ve Kant'a yolu açan, entelektüel bilme cesaretini gösteren ve böylece sırları "aydınlatan" ilk Avrupalı düşünürler kuşağına aitti. Ama onu başkalarından daha ilginç kılan şey, bir ressam olarak herhangi bir "bilim" ya da felsefe eğitimi almadan büyük ölçüde kendi yüksek cesaretini ve bilme merakını takip ederek bir şeyleri başarabilmiş olmasıdır. Alexandre Koyré, Leonardo hakkında şu değerlendirmeyi yapmıştır: "Leonardo da Vinci düşlediği bilimi geliştiremedi. Yapamazdı bunu. Hem çok erkendi hem de çağdaşları ile hemen ardından gelenlerin bilimsel düşünceleri üzerinde çok az etkisi vardı. Yine de insan düşüncesinin tarihindeki yeri önemlidir... onun sayesinde ve onunladır ki, teknik teknoloji olmuş, insan düşüncesi, yüzyıl sonra, otoriteyi ve geleneği reddedip şeyleri oldukları gibi görmek isteyen Galileo ile dostlarının, *Academia dei Lincei* üyelerinin, esinlendikleri bilgi idealine erişmiştir."[24]

Sonuçta, Leonardo'nun yukarıdaki soruya, yani resmin bilim olup olmadığına, cevabı şöyleydi: "Resim, öncelikle onu düşünen zihindedir, ama uygulama olmadan yetkinliğe erişemez. Resmin bilimsel ve doğru ilkeleri, önce gölgeli cismin ne olduğunu, birincil gölgenin ve türemiş gölgenin ne olduğunu, ışığın –yani karanlığın, aydınlığın, rengin, cismin, şeklin, yerin, uzaklığın, yakınlığın, hareket ve durağanlığın– ne olduğunu belirler ve bunlar, uygulama olmadan, yalnız zihinde yer alır; sonra düşünceden uygulama doğar; bu uygulama, daha önce söz edilen düşünme ya da bilimden oldukça daha değerlidir."[25] Niçin daha değerlidir? Çünkü sadece o bilgiye sahip olan kişinin zihninde hapsolmamış, uygulamada somut olarak doğrulanarak herkesin kullanımına sunulmuştur. Leonardo için resim artık sanat olduğu kadar bir bilimdir de. Bütün bilimler ve sanatlar arasında resim insanlara

24 Alexandre Koyré, *Yeniçağ Biliminin Doğuşu*, çev. Kurtuluş Dinçer, Gündoğan Yayınları, Ankara, 2000, s. 107.

25 Leonardo da Vinci, *a.g.e.*, s. 18-9.

en faydalı olanların başında gelmektedir zira "ürünü daha iletilebilir olan bilim daha yararlı; dolayısıyla bunun tersine, daha az iletilebilir olan daha az yararlıdır."[26] Leonardo'nun insanlar için doğrudan pratik faydası olan makineler icat etmek için resim sanatını boşlaması ve kendisine sipariş veren hamilerle başının az çok derde girmesi elbette anlaşılmaz değildir. O bilimiyle ve bilgisiyle sadece onun sanatını satın alabilen aristokratlara değil, sonuçlarından herkesin faydalanabileceği makine tasarımlarıyla sıradan insanlara da yararlı olmak istemiştir. Leonardo'nun bilgiyi "demokratikleştirmek" istemesi yaşadığı dönem düşünülecek olursa hayranlık uyandırıcıdır. Onun bilimi teknolojiye dönüştürme şeklindeki arzusu tam karşılığını ise ancak 19. yüzyılda bulacaktır. Leonardo için insanlığa yararlı olan her tür bilgi ve pratik değerlidir. Bu anlamda Leonardo, ustası Andrea del Verrocchio aracılığıyla, büyük mimar Brunelleschi'nin bir takipçisi konumundadır. Leonardo'nun 1478 tarihli erken dönem geometrik figürlerinin hemen yanında, Brunelleschi'nin, 1420'li yıllarda, Floransa Katedrali'nin kubbesini inşa edebilmek için icat ettiği birçok mekanik aletin ve makinenin (Leonardo tarafından) kopyalanmış çizimlerine de rastlanır.[27] Tüm bunlardan anlaşılacağı üzere, resim birçok yararlı sanatla ve bilgiyle ortak pek çok değeri paylaşır. Peki, resim biliminin ve sanatının değeri "yüksek zihinler" tarafından niçin anlaşılamamaktadır. Leonardo'nun cevabı çok nettir: Ne bilimle uğraşanlar (filozoflar) ne de yazarlar (edebiyatçılar) resim hakkında yeterli bilgiye sahiptir.[28] Onlar, Platon'dan beri süregelen geleneksel bir anlayışın içinden resim sanatına bakmaktadırlar. Buna göre, resim sanatı var olan şeylerin basit bir yansıması ya da taklididir. Oysaki Leonardo'ya göre resim, "dünyanın güzelliğini" ve dolayısıyla anlamını kavrayabilmenin en yetkin yoludur.

---

26 *A.g.e.*, s. 19.

27 Carlo Pedretti, *Leonardo – The Machines*, çev. Catherine Frost, Giunti Editore S.p.A., Florence-Milan, 1999, s. 16.

28 Leonardo da Vinci, *a.g.e.*, s. 24.

Leonardo resim sanatının "bilimsel" değeri olduğu konusunda, aslında, bir başka Floransalı, hümanist filozof ve sanatçı Leon Battista Alberti'yi takip etmiştir.[29] Alberti'nin *Resim Üzerine* (1435) adlı kitabı Rönesans sanatı üzerinde büyük etkide bulunmuştu. Özellikle, matematiksel/doğrusal perspektifin resim sanatı açısından teorik çerçevesinin ilk defa çizildiği bu kitapta -"ne olursa olsun, sanatların en incesi olan resim sanatı üzerine yazan ilk kişi olma şanını elde ettiğim için memnunum"[30] diye yazar Alberti,- üç boyutlu nesneler uzamını iki boyutlu bir düzlemde (panel ya da duvarda) nasıl "doğru şekilde" çizileceğini açıklıyordu.[31] Alberti geometri ile resim sanatı arasında doğrudan bir ilişki kurmaktaydı. Alberti'ye göre görmenin geometrik bir yapısı vardı: Bir düzleme her bakışımızda, bakışımız bizimle düzlem arasında daima bir üçgen oluşturur. "Bu üçgenin tabanı, görülen niceliktir ve kenarları da nicelikten göze doğru uzanan ışınlardır. Bu nedenle üçgen olmadan herhangi bir niceliğin görülemeyeceği kesindir."[32] Alberti ve onu takip eden, başta Pierro della Francesca[33] ve Leonardo olmak üzere, tüm Rönesans sanat-

29 *Resim Üzerine*'nin son cümleleri şöyle bitmekteydi: "Açtığım bu yolda peşimden gelecek kişi benden daha çalışkan ve yetenekli olursa, kendisinin resim sanatını kesin ve mükemmel hale getirebileceğine inanıyorum" Leon Battista Alberti, *Resim Üzerine ve Heykel Üzerine*, çev. Atilla Erol, Janus Yayınları, İstanbul, 2015, s. 71. (Alberti'nin işaret ettiği kişinin Leonardo da Vinci olduğu rahatlıkla söylenebilir).

30 *A.g.e.*, s. 70-1.

31 Resmin dünyaya açılan bir pencere olduğunu düşünen Alberti hakkında en güzel değerlendirmelerden birini İngiliz ressam David Hockney yapmıştır: "Resmin dünyaya açılan bir pencere olduğu fikri şu soruyu akla getiriyor: 'Peki o halde ben neredeyim? Bir odada oturmuş, pencereden dışarı bakıyorum. Ben dışardayım, dünyada değilim.' Alberti'nin perspektifine göre matematiksel bir noktaya indirgeniyoruz. Gerçekte hiçbir insan –hiçbir beden– dünyayı bu şekilde görmez. Göz sürekli hareket eder, etmiyorsa zaten ölüsünüz demektir. Benim gözlerim bir yere baktığında perspektif de o yöne döner. Dolayısıyla sürekli değişir. Perspektif aslında bizimle alakalı bir şeydir, tasvir edilen nesneyle değil." David Hockney & Martin Gaybord, *a.g.e.*, s. 102-103.

32 Leon Battista Alberti, *a.g.e.*, s. 23.

33 *Resimde Perspektif Üzerine* adlı bir kitabın da yazarı olan Pierro della Francesca, sanat tarihçisi Martin Gayford'a göre, "pek çok açıdan Leonardo da

çıları görmenin bir üçgen (ya da üçgenlerden oluşan görsel bir piramit) oluşturduğu –ki 17. yüzyılda Kepler gibi bilim insanları gözün eliptik yapısı nedeniyle bu tür bir geometrik görmenin mümkün olmadığını söyleyeceklerdi[34]– konusunda hemfikirdi ve "mesafe arttıkça düzlem daha puslu" olacağı için uzaktaki nesnelerin yakındakilere göre daha belirsiz olacağı düşünülüyordu. Dolayısıyla "merkezi ışının mesafesi ve konumu, daha keskin bir görüş sağlamak için son derecede önemli[ydi]."[35] Alberti, ayrıca, renklerin ışığa göre biçimlendiğini, "ışık ve renk arasında birbirini görünür kılma anlamında yakın ilişki" olduğunu düşünmekteydi —ışık ve rengin temelde iki ayrı şey olmadığı, renklerin ışık tayfından ibaret olduğu çok daha sonra Newton tarafından prizmadan kırılarak geçirilen ışık deneyiyle ispatlanacaktı.[36] Alberti gölgenin renkleri koyulaştırdığını ve küresel cisimlerin ışığın geliş yönüne göre aydınlık ve karanlık gölgeler yarattığını, "ışık hareket ettiğinde daha önce aydınlık olan kısımlar karanlık, karanlık kısımlar ise aydınlık olurlar" diye yazmaktaydı.[37] Alberti

---

Vinci'nin önceliydi" ve "sanatçı/sanat için elzem bulduğu teorik sorulara çok meraklı bir entelektüel[di]." David Hockney & Martin Gayford, *a.g.e.*, s. 137.

34 Bu tartışma için *bkz.* Nusret Polat, "Perspektif Üzerine", *Sınırları Aşındırmak / Modernizm ve Çağdaş Sanat* içinde, Belge Yayınları, İstanbul, 2017.

35 Leon Battista Alberti, *a.g.e.*, s. 26.

36 Geleneksel Aristotelesçi kurama göre renk, maddeye ait maddenin temel bir niteliğiydi ve ışık sayesinde göze taşınıyordu. 17. yüzyılda Descartes ve Hooke gibi bilim insanları Newton'dan önce ışığın rengin kaynağı olduğunu düşünüyorlardı. "Gerçekten de Hooke, ışığı kıran prizmanın renk ürettiğini gözlemlemişti. Fakat kırılımın şart olmadığı değerlendirmesinde bulunuyordu." Newton'a göre ise renkli ışık ışınları, kırılma kesinliklerine göre birbirinden farklılaşmaktaydı ve "her rengin kendine özgü kırılma derecesi vardı." James Gleick, *Isaac Newton*, çev. Mehmet Doğan, Boğaziçi Üniversitesi Yayınları, İstanbul, 2016, s. 86 ve 93. Bugün biliyoruz ki renkler ışığın, maddenin ve gözümüzün yapısının karmaşık bir ilişkisinin sonucudur.

37 "Bence renkler ışığa göre çeşitlenmektedirler, çünkü bütün renkler gölgede olduklarında aydınlıkta olduklarından daha farklı görünürler. Gölge rengi koyulaştırır; ışık ise, düştüğü yerde renkleri daha parlak kılar. Aydınlatılmayan ve renklendirilmeyen hiçbir şey görülemez, der filozoflar. Bunun önemi, ışık olmadığı zaman rengin de olmaması ve ışık geri geldiğinde rengin de geri gelmesiyle kolayca kanıtlanabilir." Leon Battista Alberti, *a.g.e.*, s. 27.

kitabın diğer kısımlarında; resim sanatının Antik Yunan ve Roma'da herkes tarafından nasıl takdir edilen entelektüel bir uğraş olduğunu (Platon'un bile resimden anladığını yazar bir yerde[38]), resmin çevreleme, kompozisyon ve ışık algısı olmak üzere üç bölümünün olduğunu[39] ve bunların nasıl birbiriyle ilişkisi içinde uygulanması gerektiği, resimdeki figürlerin konuyla hem boyut hem de işlev açısından uyumlu olması gerektiği,[40] görme (perspektif) yasalarına uygun olarak örneğin "aynı mesafede duran iki kişiden birinin diğerinden daha büyük"[41] çizilmemesi, resmin ister eğitimli ister eğitimsiz olsun "insanın bakışlarını kendine çekmesi ve ruhunda hoş ve güzel duygular uyandırması"[42] gerektiği, resimde konu bolluğu ve çeşitliliğin önemi ve gerçeğe olan yakınlık[43] vb şeyler üzerinde durmuştur. Kısacası Alberti, *doğru çizme ve güzel resim yapma*nın kurallarını ortaya koymaktaydı. Sonuç olarak resim sanatı doğanın veya nesneler dünyasının basitçe taklit edilmesi değil daha çok dünyayı/evreni matematiksel bir kavrayışla anlama –zira evrenin sayılara dayalı ölçülü/matematik bir düzeni vardır– ve güzelliğini gösterme meselesiydi (nitekim *görme* kelimesinin dilde aynı zamanda *anlama* manasında kullanılması ve güzel bir doğa manzarasının insanlar tarafından resimsel/pitoresk bir olgu olarak görülmesi boşuna değildir). Alberti'ye göre bir ressam bütün bunları başarabilmek için sadece resim bilgisiyle yetinemezdi, aynı zamanda başta geometri olmak üzere *septem artes liberales* hakkında da yeterince bilgili olmalıydı.[44] Alberti *Resim Üzerine*'de resim sanatının entelektüel ya da kavramsal doğasını gözler önüne seriyor, iyi bir ressamın (sanatçının) aynı zamanda entelektüel ilgi alanlarının geniş olması ve "birçok konuda geniş bilgiye sahip şairler ve hatiplerle [bilgin-

38 *A.g.e.*, s. 42.
39 *A.g.e.*, s. 45.
40 *A.g.e.*, s. 52.
41 *A.g.e.*, s. 55.
42 *A.g.e.*, s. 55.
43 *A.g.e.*, s. 56.
44 *A.g.e.*, s. 59.

lerle] arkadaşlık etmesi"[45] gerektiğini vurguluyordu. Alberti'ye göre bir sanatçı, bir resmi veya bir şeyi taklit etmekle yetinirse öğreneceği şey sadece taklit ettiği şeyin kendisinden ibaret olurdu;[46] oysaki "sanatta mükemmellik çalışma, sebat ve çabayla elde edilir[di]."[47] Sanatsal çalışma her şeyden önce zihinde olan biten bir şeydi.[48]

Rönesans çağında resim sanatının *kültürün dünyevileşmesi*ne doğrudan katkısı olduğunu da göz ardı etmemeliyiz. Öyle ki özellikle 16. yüzyıl, erotik imgeleri daha önce hiç olmadığı kadar çoğaltarak arzunun özgürleşmesine büyük katkı yapmıştır (burada arzularını özgürleştirenlerin çağın koşulları içinde sadece erkekler olduğunu hatırlatalım). Kilise, cinsel arzuyu, özellikle Aziz Pavlus ve Aziz Augustinus'un etkisiyle, şeytani bir varoluş olarak damgalanmış ve imanlı Hıristiyanların onu bastırmasının herkesin iyiliğine olduğunu vaaz etmiştir. 15. yüzyılda yavaş yavaş beliren ama 16. yüzyıl başında çığ gibi büyüyen ve geniş bir kamusal görünürlük elde edilen erotik resimler ("taverna ve genelevlerde bulunan namussuz resimler"[49] gibi) bedenin ruhun karşısındaki değersiz konumunun çözülmesinin hem bir kanıtı hem de bir nedeniydi. Karşı-reform hareketinin erotik resimlere niçin büyük bir sertlikle karşı çıktığını anlayabiliriz. Protestanlık karşısında güç kaybeden Katolik Kilisesi imanı sağlamlaştırmanın yolunu, başka şeylerin yanında bir yozlaşma işareti olarak gördüğü sanatın "dünyevi sunumu"nu ortadan kaldırarak yapabileceğini düşünüyordu. Bu yozlaşmanın işareti sayılan erotik resimler her şeyden önce pagan mitolojiden ("Venüs ve Diana'nın çıplak uzuvları, Satirlerin şehevi hareketleri, Bacchus ve Bacchantaların sarhoşluktan doğan utanç verici hezeyanları"[50])

45 *A.g.e.*, s. 60.
46 *A.g.e.*, s. 65-6.
47 *A.g.e.*, s. 62.
48 *A.g.e.*, s. 66.
49 Carlo Ginzburg, "Tiziano, Ovidius, ve 16. Yüzyılda Erotik Betimlemenin Kodları", *a.g.e.*, s. 166.
50 *A.g.m.*, 167-8.

kaynaklanıyordu ve bu durum aynı zamanda putperestliğin geri gelmesi şeklinde yorumlanıyordu. Fakat hiçbir şey, resmin (ve heykelin) mitolojik konular aracılığıyla erotizmi "yüceltme"sinin önünde duramadı. Özellikle Tiziano'nun tabloları estetik mükemmellikleriyle açık erotik tahrikler vaat ediyordu.[51] Daniel Arasse, Tiziano'nun en ünlü resmi olan *Urbino Venüsü*'nün, "bir yatağın üstünde uzanmış, bize cinsel organını okşaya okşaya bakan şu çıplak kadının",[52] doğrudan evli bir çiftin yatak odasına asılmak için yapıldığını söyler. Öte yandan, bu tür Venüs'ler ile cennetten kovulan ("günahkâr") Havva arasındaki biçimsel benzerlikleri de gözden kaçırmamak gerekir. Massacio'nun Floransa'daki Brancacci Şapeli'ndeki *Cennet Bahçesinden Kovuluş* adlı freskindeki Havva'nın bir eli memelerini diğer eli ise cinsel bölgesini, tıpkı Tiziano'nun ve Giorgione'nin Venüs'leri gibi benzer bir el duruşuyla kapatır. Botticelli'nin *Venüs'ün Doğuşu*'ndaki Venüs de Massacio'nun Havva'sıyla aynı tarzda el hareketiyle memelerini ve cinsel organını kapatır. Burada utancın ifadesi olarak elin cinsel bölgeyi kapatması ile *Urbino Venüsü*'ndeki kadının cinsel bölgesine yerleştirilmiş elin duruşu arasında açık bir benzerlik vardır. Bu imgelerde, söz konusu olan ister mastürbasyon olsun isterse utanca dair bir işaret, her halükârda kadın erotik cazibesiyle açık bir tahrik ve "tehdit" unsurudur. Carlo Ginzburg da Tiziano'nun bu ve başka resimlerinin erotik tahrik (hatta "pornografik") amaçlı yapıldığı konusunda Arasse'yle aynı kanaattedir. Bu iki önemli sanat ve kültür tarihçisine göre, Panofsky'den kaynaklanan ikonolojik yaklaşım, Tiziano'nun ve başka Rönesans ustalarının resimlerindeki *nü*'leri sadece felsefi nitelikteki gizli sembol ve imalar açısından ele alarak resimlerdeki açık cinsellik boyutunun göz ardı edilmesine neden olmuştur. Bu yaklaşımın tek başına yeterli olmadığını düşünen, hatta bu tür resimlerin aslında Tiziano'nun çağdaşları gözünde esas olarak erotik karakterli

51 *A.g.m.*, s. 168.

52 Daniel Arasse, *Yakın Bakış – Resim Okumaları*, çev. Orçun Türkay, İstanbul, 2015, s. 88.

olduğunu düşünen Ginzburg,[53] Tiziano'nun dostu ve büyük hayranı olan Ludovico Dolce'nin, Tiziano'nun *Venüs ve Adonis* adlı tablosu için Alessandro Contarini'ye yazdığı mektubu ciddi bir kanıt olarak öne sürer:

> Venüs arkadan görülür, ama sanatsal bir eksiklikten değil, (...) iki katmanlı bir sanat göstermek için. Çünkü yüzünü Adonis'e dönerek ve kırmızı bir kumaş üzerine yarım oturmuş durumda iki koluyla onu tutmaya çalışarak, tüm vücuduyla yumuşak ve canlı, yalnızca onda görülebilecek bazı duyguları gösteriyor; üstelik bu tavırda o ilahi zihnin (Tiziano) hayranlık uyandıran kavrayışını da görürüz, öyle ki sırtının alt tarafında, cildinde oturmuş olmasının neden olduğu kırışıklıkları bile fark ederiz. Eh! Aslında her fırça darbesinin, Doğanın onun eli aracılığıyla gerçekleştirme alışkanlığına sahip olduğu darbelerden biri olduğu söylenebilir... Yemin ederim ki beyim, görünce onu canlı zannetmeyecek kadar keskin ve kavrayıcı bir görüşe sahip kimse yoktur; ya da içi ısınmayacak, duygulanmayacak, damarlarındaki kanın kaynadığını hissetmeyecek kadar yılların soğuttuğu, mizacı sert bir kimse. Buna hayran kalınır. Çünkü genç bir adamı iliğine kadar, üzerinde işaretini bırakacak ve kirletecek kadar etkileyen mermer bir heykelden söz edildiğine göre, etten ve kemikten olan, güzelliğin ta kendisi olan ve nefes alırmış gibi duran bir şey nelere sebep olmaz ki?[54]

Bu pasaj bir kanıttır ama çok da ileri gitmemek ve Tiziano gibi bir ressamın resmini çok boyutlu karakteriyle okumak gerekir. Tiziano her ne kadar Ovidius'un metamorfozlarını Latince orijinalinden okuyamasa da etrafındaki hümanist kültür ona bu edebi kaynaklara ulaşmasını sağlıyordu. Doğal olarak, örneğin bir Venüs resmini sadece erotik tahrikin hizmetinde bir çıplak olarak

53 Carlo Ginzburg, "Tiziano, Ovidius, ve 16. Yüzyılda Erotik Betimlemenin Kodları", *a.g.e.* içinde, s. 172.

54 Akt. Carlo Ginzburg, *a.g.m.*, s. 169-170.

muhtemelen değerlendiremeyiz. Kaldı ki Tiziano'nun Venüs'ünün biyolojik hazzın süfli görünümleriyle ne kadar alakalı olduğu da tartışma konusudur. Burada çıplak beden, "kaba hazzın" tahrik edilmesinden çok gözün doyurulmasına yönelik "cinsel/estetik bir haz" sunmaktadır. Karşımızda duran figür, Alessandro Contarini tersini iddia etmiş olsa bile, cinselliğin basit tatminini sağlayan bir imgeden çok *yüceltilmiş* bir estetiğin sonucu "güzel" duyumunun ete kemiğe bürünmüş halidir. Aristokrat sınıfların estetik anlayışlarının Rönesans'ta halkın "avam" zevklerinden yavaş yavaş ayrılmaya başladığını Mihail Bahtin'in çalışmalarından biliyoruz. Pierre Bourdieu'yle birlikte söyleyecek olursak "aşağılık, kaba, avam, ücret karşılığı, satılık, bayağı, kısacası doğal olan hazzın olumsuzlanması" sonucunda "yüceltilmiş, inceltilmiş, saygıdeğer, çıkarsız, bedelsiz, özgür hazlarla tatmin olmayı bilenlerin" *saf estetiği* vardır karşımızda.[55] Öte yandan, bizim burada daha çok vurgulamak istediğimiz nokta, kültürün dünyevileşmesi olgusunun sadece felsefe, bilim ve edebiyat aracılığıyla değil, aynı zamanda sanat aracılığıyla da gerçekleştirildiğidir. Bu da sanatın basitçe mekanik bir uğraş olmadığının başka bir kanıtıdır.

Kavramsal sanat kavramını geniş tutmak gerekir. Görsel sanatın tüm biçimleri temel yönüyle bir şekilde *kavramsal sanat* gibi kavramsaldır. Hiçbir ressam ya da heykeltıraş yoktur ki kavramsal olmayan bir düşünme ve araştırma sürecinin sonucunda ortaya bir şeyler koymuş olsun! Demek ki Platon yanılmaktadır. Sanatçılar sadece hayalgücünü değil, onun kadar, belki de ondan daha aktif olarak aklın kavrama ve muhakeme gücünü kullanırlar. Bildiğim kadarıyla bu meselenin en sağlam felsefi savunusu modern zamanlarda Rudolf Arnheim'ın *Görsel Düşünme* adlı kitabında yapılmıştır. Arnheim'a göre, sanat, Platon'un iddia ettiği gibi "görsel uydurma" değil, aksine *görsel düşünme*'dir: "Sanatı bir görsel düşünme biçimi olarak ele almak, gereksiz bir tek taraflılık olarak görülebilir. Sanat, çoğu kez temel olarak mütalaa

55 Pierre Bourdieu, *Ayrım – Beğeni Yargısının Toplumsal Eleştirisi*, çev. Derya Fırat & Günce Berkkurt, Heretik Yayınları, Ankara, 2015. s. 712.

edilen başka işlevleri yerine getirmektedir. Güzellik, mükemmellik, uyum, düzen yaratır. Görünmez ya da erişilmez olanı ya da fanteziden doğan şeyleri görünür hale getirir. Memnuniyet ya da hoşnutsuzluğu gösterir. Burada bunların hiçbirini yadsımıyoruz, ne var ki bu tür işlevleri yerine getirmek için büyük oranda görsel düşünme gerekir. Güzellik yaratmak, seçim ve düzenleme sorunları yaratır. Keza bir nesneyi görünür kılmak, onun özsel özelliklerini kavramak demektir; imgenin sunduğu koşullar içinde karakterini incelemeksizin bir huzur halini de, bize yabancı bir peyzajı da, bir tanrıyı da betimleyemeyiz."[56]

Sanat, hiçbir zaman dünyanın sadece "güzel" kopyalarını üreterek var olanı onaylamakla yetinmemiştir. Örneğin, 17. yüzyılın ilk yarısında Barok ressam Caravaggio, İsa'nın ve azizlerin Rönesans klasisizmi içinde idealize bir şekilde görselleştirilen imgelerine birtakım duygu içeren gerçeklik unsurları kattığında –örneğin Aziz Pavlus'un Şam yolunda yaşadığı dinsel aydınlanmayı gösterirken atından düşen azizin duygu yüklü yüzünü kanlar içinde resmetmesi ya da çarmıha gerilen acılı İsa'nın ayaklarını kir içinde göstermesi gibi– aslında büyük bir "düşünce sıçraması" yapmaktadır. Rönesans geleneğini arkasına almakta ve onun (dinsel ve aslında genel anlamda) gerçekliğin varoluşunu "yanlış *kavradığını*" saptamaktadır. Carravagio, konusunu ve figürlerini idealize etmek yerine gerçeğe uygunluklarıyla göstermiştir ama bunu da duygu yüklü bir öznelliğin içinde gerçekleştirmiştir. Ne de olsa Barok, insanı, Rönesans'ın yaptığı gibi sabit merkezi bir matematiksel noktaya indirgeme "hata"sına düşmez. Bergson'a referansla konuşacak olursak insan canlı bir bedendir ve "doğadaki tüm bedenler gibi, onu parçalamakla tehdit eden dışsal nedenlerin etkisine maruz kalır"; fakat "beden yalnızca dış etkiyi yansıtmakla sınırlı kalmaz", aynı zamanda "mücadele eder ve böylece bu etkiden bazı şeyleri emerek kendi içine alır."[57] İşte bu etkileri

56 Rudolf Arnheim, *Görsel Düşünme*, çev. Rahmi Öğdül, Metis Yayınları, İstanbul, 2015, s. 283.

57 Henri Bergson, *Madde ve Bellek*, çev. Işık Ergüden, Dost Kitabevi Yayınları, Ankara, 2015, s. 43.

bedenimizde emerek her birimizin az çok farklı tarzda yaptığı dönüştürme ve yansıtma işlemi duygulanım dediğimiz ruh halimizdir ve bizi dünyayı sağlam ya da açık-seçik bir rasyonalite içinde sabit bir matematiksel perspektiften görmekten alıkoyar. Caravaggio ile Rönesans'ın sanat anlayışından bir "kopma" gerçekleşir. Sanat dünyayı tanımanın bir aracı olmaktan çok, artık, "tutku ve duyumlarla sınırlı kalmak ve fikri göz ardı etmek[tir]; önem taşıyan şey artık temsil edilen şey değil, temsil edilme tarzıdır."[58] Fikri göz ardı etmek hiç fikir olmadığı anlamına gelmez elbette, söz konusu olan daha çok soyut ya da idealize edilmiş, yani duygulardan arındırılmış "mantıksal-matematiksel" fikrin göz ardı edilmesidir. Caravaggio'da düşünce tutkunun içinde yoğrulmuştur. O yüzden bir sanat yapıtında tutkunun ya da duygunun etrafını kapladığı kavramsal düşünceyi bulup çıkaracak olan kişi "eleştirel" bir tutuma sahip sanat tarihçisinden başkası değildir.

20. yüzyılın başına Aby Warburg'un öncülüğünde Fritz Saxl, Gertrud Bing, Erwin Panofsky ve (daha sonraki bir dönemde) Ernst Gombrich – ki formalist bir sanat tarihi anlayışına sahip olan Heinrich Wölfflin'e de yakındır – gibi bir grup Alman sanat tarihçisi sanat eserinin anlamını (bizim buradaki ifademizle *kavramsal* tarafını) bulup ortaya çıkarmak için ikonografik araştırmayı devreye sokmuşlardır. Burası, bu büyük sanat tarihçilerinin ikonografi ve/veya ikonoloji üzerine yaptıkları çalışmaların teorik varsayımlarını –ki hepsi birbirinin ortaya koyduğu fikirleri genişleterek düşünce üretmiştir, doğal olarak birbirlerinden bir ölçüde ayrışırlar; dolayısıyla onların hepsi için geçerli olan basit düzeyde genellemeler yapmak mümkün değildir– etraflıca ele almak için uygun bir yer değil. Yine de bazı noktalara değinerek geçmişteki sanatın –özellikle de resim sanatının– içerdiği düşünce boyutunu açığa çıkarabiliriz. Warburg'çular, sanat eserinin salt estetik tarzda "empresyonist" bir eğilimle ele alınmasına şiddetle karşı çıkmışlardır.[59] Zaten 1960'lardaki biçimiyle kavramsal

58 Victor-Lucien Tapié, *Barok*, çev. Işık Ergüden, Dost Kitabevi Yayınları, Ankara, 2011, s. 53.

59 Carlo Ginzburg, "A. Warburg'dan E. Gombrich'e", *a.g.e.*, s. 74.

sanatın temel tavrı da, bir ölçüde veya belki de büyük ölçüde, sanatın içindeki "düşünce" unsurunu, Warburg'çuların yaptığı gibi sanat tarihinin olanaklarıyla değil de, bizzat sanat aracılığıyla tam bir radikallikle göstermek olmuştur. Warburg'çular ile kavramsal sanatçılar arasındaki fark: Birincilerin –elbette sanat tarihçisi olmaları hasebiyle– geçmişin sanatına yönelerek sanatın, içinde oluştuğu kültürün temel bir "göstereni" ve aynı zamanda kültürün aktif-yaratıcı bir unsuru olarak fikri boyutunu vurgulama isteğiyken; ikincilerin arzusu yaşayan sanatı, geçmişin sanatından "koparark" veya daha doğrusu ayrıştırarak şimdide, tazelenmiş malzeme kullanımıyla, eleştirel düşünceye sansürsüzce açmaktır. Warburg'çu bir sanat tarihçisi, sadece, salt biçimci (formalist) bir tarzda sanat eserini "okuma"nın yetersizliğini vurgulayan bir kişilik değildir, ayrıca basitçe olayları aktaran ya da sanatçıları veya sanat akımlarını peş peşe sıralayarak onlara dair her kitapta karşımıza çıkan basmakalıp bilgileri veya ifadeleri dile getiren bir "nakliye operatörü" de (hiç) değildir. Sanatı, sanat eserini içinde yer aldığı "o anın tarihinin olaylarına karmaşık ve etkin (kuşkusuz kendine özgü) bir tepki olarak düşünmek gerekir."[60] Gombrich'in özetlediği gibi: "Bir temsil biçimi, amacından ve verili bir görsel dilin geçerli olduğu bir toplumun gereksinimlerinden ayrılamaz."[61] Öyleyse sadece sanat eserinin kendisine bakmak, biçimlerin ve renklerin estetiğini alımlamak yetmeyecektir. Bu biçimlerin ve renklerin kültürel arka planını, sembolik olan ya da olmayan anlamlarını ve ne tür bir zihniyeti ve duygusal yaşantıyı ifade ettiklerini bilmek gerekecektir. Dolayısıyla bir sanat tarihçisi kültürün "sanat dışı" dinsel, felsefi, siyasal, sosyolojik ve psikolojik boyutlarına *en azından* aşina olmalıdır; biçimlerin ve renklerin nereden kaynaklanıp hangi kültürel anlamlarla dolu olduğunu ve zaman içinde ne tür *dönüşümler* geçirdiğini bilmelidir. Nitekim bu tür bir bakış açısına yerleşen ve çalışma disiplinini

60 *A.g.m..*, s. 85.

61 Gombrich'ten akt. Carlo Ginzburg, "A. Warburg'dan E. Gombrich'e", *a.g.e.*, s. 131.

edinen Warburg'çular, bir sanat eserinin nihai anlamının verip verilemeyeceği konusunda bir ölçüde şüpheye düşmüşlerdir. Carlo Ginzburg'un Panofsky'e referansla hatırlattığı gibi, bir sanat eserinin sahip olduğu belli düzeydeki "figürasyondaki *belirsizlik*" yüzünden, onun "neyi temsil ettiğini *'tanımak'* her zaman mümkün olmayabilir."[62] O hâlde yorumlarımızda, sanat eserinin anlamını, başkalarının dediklerine fazla da aldırış etmeden ama sağlam bir temeli de koruyarak kendi tarzımızda açımlamamız yanlış olmaz. Bir sanat eseri bir sanatçının bilinçli bir eyleminin sonucu olduğu oranda, sanatçıyı "aşan" aynı zamanda bilinçdışı bir kültürel yaratıdır da. Bilinçli öğeye, bilinçli öğenin göstergeleri her yerde (Kartezyen ifadeyle) *açık ve seçik* olduğundan dolayı muhtemelen konuyla ilgili herkes ulaşabilir, ama bilinçdışı öğeye çoğunlukla çok az kişi, bazen belki de, sahip olduğu "mükemmel bilgi"den doğan *sezgisi* sayesinde bir kişi ulaşabilecektir; o yüzden sanatı "okuyan" kişi mümkün olduğu oranda sanatın geniş çevresini de gözeten "eksiksiz" bilgiye sahip olmalı ve bunun üzerinden yorumlamaya giderken "*en az bir asker kadar cesur olmalıdır*."[63] Bu düzeyde bir "yorumcu"nun, yani örneğin bir Warburg'çu sanat tarihçisinin, bütün hayatının araştırma ve çalışmayla geçtiğini tahmin etmek zor olmasa gerekir.

Bu tür adamlardan biri olan Panofsky'e göre, bir sanat eserinin anlamlandırılması, örneğin çarmıhtaki adamın herhangi biri değil de İsa mı yoksa (ters çevrilmiş) Petrus mu olduğunu söyleyen ikonografi analiziyle yetinilmemelidir, İsa ya da Petrus'un "duruş"unun hangi kültürel bağlama ve anlama veya ne tür bir felsefi zihniyete kapı araladığını da gösteren, daha geniş bir perspektifin içindeki bir icra olan ikonoloji düzeyine de çıkılmalıdır. Panofsky'e göre, sanat tarihinin bir dalı olan ve sanat eserlerini "form"ları açısından ya da "biçimsel görü(nü)ş noktası"ndan değil, konuları ya da anlamları üzerinden ele alan

62 Carlo Ginzburg, *a.g.m.*, s. 91.

63 Bu söz Stendhal'a aittir ve tam olarak şöyledir: "Bir yazar en az bir asker kadar cesur olmalıdır."

*ikonografi* analizi üç düzeyde gerçekleşir.[64] Bir sanat eserinin ikonografi-öncesi tasviri olarak adlandırılan birinci düzey saf formları tanımlamak adına yapılır. Örneğin bir resimde çizgi ve rengin çeşitli konfigürasyonlarının tanımlanması ya da bir heykelde insan, hayvan, bitki, ev gibi doğal şeylerin temsilinin taş ya da bronzda nasıl şekillendirildiğinin tanımlanması gibi. Panofsky bu işleme, *görüngüsel* ve *anlatımsal* bölümlere ayrılan *ilk ya da doğal konu* der.[65] Bir sonraki aşamaya, *ikinci ya da uzlaşımsal/geleneksel konu* adı verilir. Bu noktada bir resimdeki bir figürün (örneğin) elinde bıçak olan adamın Aziz Bartolomeo olup olmadığı ya da bir yemek masasında toplanmış olan bir grup insanın Hz. İsa ve havarilerinin birlikte yediği *Son Akşam Yemeği* mi değil mi kararını verir.[66] Dolayısıyla "bu imgelerin, hikâyelerin ve alegorilerin tanımlanması ikonografi olarak adlandırılan alana aittir."[67] "Açıktır ki ikonografik analiz motiflerin/formların doğru bir tanımlamasını ön varsayar" der Panofsky ve devam eder: "Eğer bıçak [o kişinin] Aziz Bartolomeo olduğu konusunda bizi ikna ediyorsa, bir bıçak yerine bir tirbuşon varsa [o zaman] o figür Aziz Bartolomeo olmayacaktır. Dahası, 'Aziz Bartolomeo'nun bir imgesi olan bu figür' ifadesi sanatçının Aziz Bartolomeo'yu temsil etmek amacıyla bilinçli niyetine işaret ederken figürün anlatımsal/ifadesel nitelikleri [bıçak ya da tirbuşon] bilinçli olmayan bir niyeti ifade edebilir."[68] Dolayısıyla bu aşamanın hemen önünde üçüncü bir düzey vardır ki Panofsky bunu *asıl anlam ya da içerik*'in analiz edilmesi olarak görür.[69] Bu noktada şöyle yazıyordu Panofsky: "Sanat tezahürlerinin tabanında, onların görüngüsel ve anlatımsal anlamlarının

64 Erwin Panofsky, "Iconography and Iconology: An Introduction to the Study of Renaissance Art" (1939), *The Art of Art History – A Critical Anthology* içinde, edited by Donald Preziosi, Oxford University Press, New York, 2009, s. 220.

65 *A.g.m.*, 221.

66 *A.g.m.*, s. 221-2.

67 *A.g.m.*, s. 222.

68 *A.g.m.*, s. 222.

69 *A.g.m.*, s. 222.

ötesinde *nihai ve temel bir içerik: dünyaya karşı bir temel tavrın,* aynı derecede hem yaratanın hem de bireyin, belli bir dönemin, belli bir halkın, eşsiz bir kültürel cemaatin belirleyici özelliği olan istemdışı bilinçsiz bir *öz-ifşası* yerleşir."[70] Her ne kadar Panofsky ilerleyen yaşında bu bilinçdışı kültürel öğeyi daha az vurgulamış olsa da ikonoloji daima "bir kişilik tarafından bilinçdışında nitelendirilmiş ve bir eserde yoğunlaşmış, bir ulusun, bir dönemin, bir sınıfın dinsel ya da felsefi bir anlayışın temel tavrını ortaya çıkaran temel ilkeler"in[71] "bilimi" olarak düşünülmüştür. Öyleyse nasıl olur da kavramsal sanat kavramı, eğer kavramsal sanat söylendiği gibi sanatçının fikirler düzeyinde sanatı icra etmesiyse salt "güncel sanat"ın eylemlerine indirgenebilir. Kaldı ki ikonolojik yöntem, sanat eserinin (resim ya da heykel sanatının) bilinçdışının kültürel yapılanışlarını devreye soktuğunu iddia ettiği oranda kavramın görünen anlamını fazlasıyla krize sokacaktır ve tarihsel plandaki sanat eserini, en az günümüzdeki "kavramsal" bir sanat yapıtı (bir dokümantasyon, bir video, bir dijital çalışma ya da bir enstalasyon) kadar, geniş bir düşünce perspektifinin bilinçdışı "özne"sine/"konu"suna (*subject*) dönüştürecektir.

Tabii ki tüm büyük sanatçılar aynı zamanda farklı tarzlarda büyük düşünürlerdir. Sanatçı, Arnheim'ın dediği gibi, imgelerle düşünen kişidir. İmge şüphesiz kavram değildir ama imgeye ulaşmak için imgenin bir kavramına ihtiyaç vardır. O yüzden Joseph Kosuth gibi bir *kavramsal sanatçı*nın, bir sandalyeyi "anlamak" veya *kavramak* için sandalyenin üstüne sandalyenin fotoğrafik görüntüsünü ve sözlükteki tanımını –yani kavramsal içeriğini– eklemesi tesadüf değildir. Aslında 1960'larda ortaya çıktığı hâliyle özünde sanatçıların felsefi bir düşünme tarzı olan *kavramsal sanat* sanatın düşünsel veya kavramsal doğasına işaret etmekten başka bir şey yapmamıştır. Fakat bunu anlatabilmek için geleneksel sanata ve onun (kendi bakış açılarından) "yanlış" algılanma

70 Panofsky'den akt. Carlo Ginzburg, "A. Warburg'dan E. Gombrich'e", *a.g.e.*, s. 92.

71 Panofsky'den akt. Carlo Ginzburg, *a.g.m.*, s. 98.

ve yapılma biçimine karşı çıkmışlardır. Bu, *teşbihte hata olmaz* ilkesinden hareketle, ölümlü bir hastayı yaşatmak için ona en "ölümcül" tedaviyi uygulamaya benzer. Hasta zaten ölecektir, ona "hümanist" bir tedavi anlayışıyla yaklaşmanın hiçbir olumlu getirisi yoktur. Öyleyse ona şok tedavisi uygulamak gerekir: En basit ve sıradan bir sandalyeyi bir "sanat eseri" olarak bir müzeye yerleştirmek; ama bununla da yetinmemek, ona bakan sanat izleyicisini bütünüyle "aptal" yerine koyarak (şok tedavisi), bir sandalye fotoğrafını ve sandalyenin sözlükteki anlamını da duvara iliştirmek. Demek ki Kosuth'un yapıtı aslında bir sanat eserini felsefi düzeyde, yani dünyanın anlamına dair bir mesele etrafında ortaya koymak için, sanat kavramının ne olduğunu en basit düzeyden sorgulayarak işe koyulan bir bakışın ifadesidir. Dahası Kosuth, aynı zamanda, sanat izleyicisinin kim ya da ne olduğu üzerine "ontolojik" düzeyde belirleyici bir önermeyi ortaya koymaktadır. Kosuth, "düşünen bir sanatçı" karşısında *düşünen bir izleyici* talep etmektedir. *Kavramsal sanat*, (Duchamp'dan beri) görsel sanatçının görmesini sadece retinal bir görme ve gösterme değil, (felsefi, dinsel/metafizik, sosyolojik veya genel planda kültürel) düşünce süreçlerinden geçen bir görsel düşünme ve gösterme olarak anlama arzusudur. Ama bu, sanat söz konusu olduğunda zaten her zaman böyle olmuş ve anlaşılmamış mıdır? Nitekim Duchamp'a göre düşünceyi göz ardı eden *retinal sanat* aslında modern bir olguydu ve kaynağını Courbet'nin resminden alıyordu. Şöyle diyordu Duchamp: "Courbet'den beri, resmin retinaya hitap ettiğine inanıldı. Herkesin hatasıydı bu. Retinal ürperti! Öncesinde resmin başka fonksiyonları vardı: Dinsel, felsefi, ahlaksal olmalıydı... Bizim bütün yüzyılımız tümüyle retinal... Kesinlikle saçma bir şey bu. Değişmesi gerek."[72]

Yine de, son olarak, şu noktayı gözden kaçırmamak gerekir: Resim sanatının kavramsal bir doğası olduğunu söylemek, onun bedensel isteklerden, sezgilerden veya hayalgücünden azade salt

72 Marcel Duchamp'dan akt. Arthur C. Danto, *Andy Warhol*, çev. Süha Sertabiboğlu, Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 2018, s. 63.

entelektüel bir uğraş olduğunu iddia etmek anlamına gelmez (bu zaten sanatın tanımı gereği saçma olurdu). 17. yüzyılın başlarında Francis Bacon'ın insan zihninin üç temel yetisi üzerinden hareket ederek ortaya attığı bilginin kategorik bir tarzda sınıflandırılması anlayışından (tarihi mümkün kılan *hafıza*, hukuku ve matematiği mümkün kılan *anlama/muhakeme yetisi* ve sanatı mümkün kılan *hayalgücü*)[73] kurtulalı epey oldu. Sanat; ne salt kavramsal, ne salt hayalgücüne ait ne de sadece sezgilerimizin/duyarlılığımızın (ve/veya duygularımızın) ifadesidir. Tüm bunların karmaşık etkileşiminin ortak bir sonucudur. 18. yüzyılın sonunda, bir anlamda Bacon'cı mantığın izinden giden Kant estetik üzerine yazarken, sanatı, ahlak ve politikanın dışında kendine ait özerk bir alan olarak kavramsallaştırdı ("sanat sanat içindir" ilkesi) ve 19. yüzyılda da sanat piyasası tümüyle olmasa da büyük ölçüde bu anlayışı kendi çıkarlarına uygun bir şekilde kurumsal bir yapıya dönüştürdü. Ama Kant'ın sanatı "estetik yargı gücü"nün alanına hapsetmesine Schiller gibi romantikler şiddetle itiraz etmişti. "Schiller'e göre Kant'ın yaklaşımı sanat ile bireysel dürtüler arasındaki derin bağlantıyı [görmüyordu]."[74] Schiller, her ne kadar sanatı "kavramsal" olmaktan çok (Kant'ta sanat insanın anlama/muhakeme yetisinin ve hayalgücünün özgür oyunu olduğu için "yarı yarıya" kavramsaldır aslında) duyarlılığın/sezgilerin veya bedensel arzuların bir ifadesi gibi görse de, yine de barbarlıktan medeniliğe geçiş için, yani ahlaki bir amaç uğruna yararlı bir "araç" olarak sanatı "yüceltti." Sanat insanların ("barbar") tutkularını disipline etme veya "biçimlendirme"yle görevlendirildi ve estetik aynı zamanda ahlakın hizmetinde pedagojik bir "silah" olarak görüldü. Bunun sonucu, sanatın bir kültürel eğitim (*bildung*) meselesi olduğunun anlaşılması ve "atölyeden çıkarak", 19. yüzyıl başından itibaren, üniversite eğitiminin bir parçasına dönüşmesi oldu.[75] Bu, aynı

73 Peter Burke, *Bilgi Tarihi Nedir?*, çev. Turgay Sivrikaya, Islık Yayınları, İstanbul, 2018, s. 96.

74 Claire Bishop, *Yapay Cennetler – Katılımcı Sanat ve İzleyici Politikası*, çev. Mine Haydaroğlu, KÜY, İstanbul, 2018, s. 291.

75 *A.g.e.* s. 292.

zamanda, Leonardo da Vinci'nin sanatı "yüksek bilgi" düzeyine çıkarma isteğinin aslında (bir şekilde sonunda) gerçekleşmesiydi. Resim sanatını modern *zeitgeist*'a uygun bulmayan Marcel Duchamp'ın, *Mona Lisa*'ya bıyık takmasını da, birçok anlamının yanında dogmatikleşmiş "yüksek sanat"ı tiye almak kadar, belki de Leonardo'dan kaynaklanan bir geleneğin, yani sanatın çok boyutlu doğasının ve gücünün bir vurgulanması olarak da görmek gerekir. Öte yandan, Duchamp'ın aksine sanata derin kavramsal anlamlar yüklemeyen, aksine sadece yüzeyde görünür olana (*retinale*) değer verdiği anlaşılan Andy Warhol'un, 1960'ların başında resim sanatını Rönesans'tan beri kurtulmak istediği o "aşağı" mekanik uğraşa yeniden bilerek ve isteyerek çevirdiğini ve önemsiz ve gündelik şeylerin taklidinin, hatta birebir tekrarının sanatsal açıdan önemsiz olmadığını "ispatladığı" da daima hatırda tutulmalıdır.[76] Zamanımızın önemli sanatçılarından biri olan Damien Hirst'ün resimlerini (*spin paintings*) tamamen mekanik bir düzenekle yaptığını, onlara elini bile sürmediğini biliyoruz –ki bu resimlerde sanatçının "eli"ne yüklenen "yüce" değerin ve buna aşırı vurgu yapan soyut ekspresyonizmin açık bir eleştirisi vardır– ve bu durum, sanat çevrelerinden birkaç muhafazakârın cılız itirazları dışında, herhangi bir sorun yaratmıyor. Zaten Caravaggio ve Vermeer gibi sanatçılar da aynalar ve mercekler kullanarak resim yapmıyor muydu? Öyleyse, tüm bu yazdıklarımızın ışığında söz konusu olan, belki de nihai bir kararın verilemezliğidir.

76 Şöyle diyordu Warhol: "Her şey tekrar tekrar tıpkı birbirinin aynı olsun istiyorum." Andy Warhol'dan akt. Arthur C. Danto, *a.g.e.*, s. 63.

# Hapishaneden Kaçma Sanatı ya da Müze ve Kavramsal Sanatın Çekişmeli İlişkisi

*Ayşe H. Köksal*[1]

*Müzelerin, akıl hastaneleri ve hapishaneler gibi, koğuş ve hücreleri, başka bir deyişle "galeri" diye adlandırılan tarafsız/ duyarsız (neutral) odaları vardır.*

***Robert Smithson**, 1972*[2]

Müze, sanatı kuşatıp koşullandıran ve kendisine körü körüne bağlılık talep eden bir kurumdur. Sanatı "sanat eseri" haline getirip muhafaza eden müze, üreticiyi de sanatçı yapmaktadır. Donald Preziosi'nin belirttiği gibi, "...objeleri, fikirleri ve inançları birleştirerek anlamların yaratılması, korunması ve yayılması"nda en güçlü semiyotik aygıttır.[3] Zira kendine özgü kuralları, kriterleri, sınıflandırmasıyla sanat, müzede kendi söylemlerini inşa eder. Müzede obje "sanat"laşarak, dokunulmaz, özerk, hatta ruhani olur. Öte taraftan da, müze özü itibariyle bünyesine kabul ettiği her şeyi otoritesi altına alma, disipline etme ve kendi sistemi içinde anlamlandırmaya meyillidir. Müze ölümsüzlük vaadini ancak ona itaat edenlere, onun dayattığı koşullara uyanlara sunar. Sanatın müzede kazandığı kendiliği, sanatçıyı müzeye hiç olmadığı kadar bağımlı kılmıştır.[4] Ya müzenin muhafazasında kendine

---

1 Doç. Dr., Özyeğin Üniversitesi, Mimarlık ve Tasarım Fakültesi.

2 Robert Smithson, "Cultural Confinement", *Collected Writings*, ed. Jack Flam, California University Press: California, 1996, s. 154. Orijinal metin 1972 tarihinde *Art Forum* dergisinde yayımlanmıştır.

3 Donald Preziosi, "Narrativity and the Museological Myth of Nationality", *Museum Studies: An Anthology of Contexts* içinde, ed. Bettina Carbonel, Wiley and Blackwell: New York, 2012, s. 82.

4 Bu konudaki tartışmalar için *bkz.* Donald Preziosi, *Rethinking Art History: Meditations on a Coy Science*, (Londra, Yale University Press,1989);

yer aramak ya da onun disipline etme mekanizmasına direnmek arasında kalır. Bu ikilem, romantiklerden beri müze ve sanatçı arasındaki gerilimli ilişkiyi tanımlar. Dolayısıyla sanatçı için vazgeçilmesi zor bir mücadele ve müzakere alanıdır.

Bu mücadele ve müzakere hali, kavramsal sanatın belirlemesiyle farklı bir mertebeye ulaşmıştır. 1920'lerden itibaren; sanatı her türlü form, temsiliyet ve özgünlük endişesinden koparma önerisinde bulunan ya da deneyine girişen her sanatçı aslında müzenin özüne de saldırmıştır. Öncelikle, geleneksel estetik anlayışı sarsma derdindeki sanatçının hazır-yapıt ve röprodüksiyon kullanımı; sonrasında ise her türlü aracının ortadan kaldırılarak kavram, fikir, deneyim ya da deneylerin sanat olabileceği önerisi hem sanatçı hem de müze açısından mücadeleci bir dönemi işaret etmektedir.

Bu yazı, kavramsal sanat-müze arasındaki gerilimli ve bir o kadar da besleyici ilişkiyi, üç tema çevresinde inceleyecektir. Birincisi, kavramsal sanatın müzenin sanatın anlamlandırma sistemini yapıbozuma uğratması; ikincisi ise sanat nesnesinin biricikliğinin sorgulanmasıyla müzenin reddidir. Aslında bu iki hâli birbirinden ayrıştırmak da kolay değildir. Yapıtın maddi varlığının reddi, hem müzenin forma dayalı kıyas sistemini hem de biriciklik üzerinden sahnelediği estetik deneyimi yıkmıştır. Objenin, hazır nesnenin ve röprodüksiyonların müzenin temsil ettiği kurumsal yapıyla olan ilişkisini üç başlıkta incelemek mümkündür. Makale, ilk grupta müzeyi doğrudan hedef almadan, geleneksel sanat anlayışı ve düzene karşı durmayı hedefleyenleri ele almıştır. İkinci başlıkta ise, sanatçının özellikle müze ve müzenin yarattığı sistemi

---

Douglas Crimp, *On the Museum's Ruins* (Cambridge: MIT Press, 1993), Peter Burger 1992 Institutions of Art, Nebraska Press: USA. Mieke Bal 1996 Double Exposures, Routledge: London, Tony Bennett, 1994, The Birth of the Museum, Routledge: London. Susan Pearce 1992 Museum, Objects and Collection, Smithsonian Books: Washington; Ivan Kapr and Steven D. Levine (eds.), 1991, Exhibiting Cultures: The Poetics and Politics of Museum Display, Smithsonian Books: Washington; Rosa Greenberg, Bruce Ferguson and et all. (eds) 1996, Thinking About Exhibitions, Routledge, London.

odağına alarak bu düzeni eleştiren, hatta reddeden çalışmalara yer verilmiştir. Son başlık ise, 1970'lerden sonra ortaya çıkan kurumsal eleştiri çerçevesinde müze eleştirisinin sanat üretmek amacıyla kullanımıdır. Zira müzenin, her durumu, bilgi rejimine ve sistemine massedebilme kudreti şaşırtıcıdır.

Kuşkusuz, kavramsal sanat içeriği bağlamında çok çeşitli türlere ayrılmakta, gerek terminoloji gerekse sınıflandırma bakımından farklılık göstermektedir. Söz konusu tartışma müze-kavramsal sanat çelişkisinin ortaya konmasını amaçladığından, bu kesişimde duran işlere odaklanılmıştır. Zira kavramsal sanata dair tarihsel bir değerlendirme, yazının maksadının dışındadır. Üstelik, 1960'lardan itibaren hızla artan bu sanat deneylerinin sınıflandırılması, belli bir terminolojiye tabi tutulması ya da kategorize edilmesi onu disipline etmeyi de beraberinde getirir. Bu da, kavramsal sanatın özü olan, özerkleşmeye ters düşer.

### Müzede Sanatın Anatomisi

Robert Smithson 1972 tarihli "Kültürel Hapsetme" başlıklı makalesinde şöyle der:

"*Bir sanat eseri müzeye konduğunda sorumluluğunu kaybeder ve dış dünyadan uzak taşınabilir obje haline gelir... Bir sanat objesi bir kez tarafsızlaştırıldığında, etkisiz hale getirildiğinde, soyutlandığında, güvenli olduğunda ve siyaseten lobotomi edildiğinde, toplum tarafından tüketilir hale gelmiştir.*"[5]

Smithson'ın tasviri, müze ile sanatçının arasındaki tehlikeli ilişkiyi çok iyi özetlemektedir. Gerçekten de, Louvre Müzesi'nin (1793) kuruluşuyla beraber müze sanata dair kurgusunu yerleşikleştirdiği andan itibaren sanatın kendinden başka muhatabı kalmamıştır. Artık topluma dair sorumluluklarından kurtulmuş, yüksek kültür mertebesine erişerek ayrıksılaşmıştır. Sanata dair diğer modern örgütlenme biçimleri de, sanatçıyı bu nihai amacına, kendini var edebileceği bu özel mekâna yönlendirmektedir.

5 *A.g.e.*, Smithson, 1996, s. 154.

Zira, müzede sanat/sanatçı ulusun, insanlığın, medeniyetin korunmaya değer, seçkin mirasının bir parçası olur. Bu ölümsüzlükle eşdeğerdir. Öte yandan, kendi alanı dışında bir yerle bağının olmaması, sanatın, müze ve sanat tarihi dışında bir yere ait olamamasını beraberinde getirir. Zira artık anlam ve değer kazanabilmesi, ancak müzede diğer eserlerle kurduğu ilişki sayesinde olabilecektir.

Bu durumda, diğer her şeyle bağı kopan sanatı ancak form anlamlandırabilir. Zira, müze, objeleri ayrıksılaştırıp, sanatsallaştırma gücünü bilime, sanat tarihinin nesnel kriterlerine dayandırmıştır. Zira formalizm de 19. yüzyılda sanat tarihçisi Wöfflin'le beraber sanat tarihinin bilimsel, nesnel kriterlere göre kurumsallaşması amacıyla ortaya çıkmıştır.[6] Ancak Clement Greenberg'ün formalizm yorumuyla modernist estetik bilgi rejimi denebilecek kapalı bir anlamlandırma sistemine dönüşür. Formalizmde sanat yapıtı dış dünyaya kapalı mutlak bir imgeye doğru yönelir. Form yegâne öz olur. Hal Foster'ın "*kendi yurtsuzluk halini yansıtacak bir mekân*" olarak tanımladığı beyaz küp,[7] bu mekanizmayı tamamlar. Louvre Müzesi'nin bir sonraki evresi, buna uygun olarak, Museum of Modern Art'ın nötr, şeffaf, her türlü dış etkenden muaf beyaz sergileme teknolojisi olmuştur. Artık sanat müzede, kendi içinde ayrı bir anlamlandırma sistemi oluşturmuştur. Müze, sanatı lobotomize edip disiplin altına alan ve kendine bağımlı kılan bir akıl hastanesine dönüşmüştür.

Foucault'ya göre, o yüzden, müze bir heterotopyadır. Sanatı öldürmez, ama onu her şeyden tecrit ederek sadece kendi içinde yaşadığı, anlam bulduğu, kimliklendiği bu heterotopyaya mahkûm eder. O nedenle, müzenin icadından sonraki sanat,

6 Wöfflin'in esas derdi sanat eserini modern bilgi rejiminin rasyonel ve nesnelliğine uygun bir sanat tarihi değerlendirme kriterinin eksikliğini gidermektedir. Form üzerinden kıyas, Giorgio Vasari'nin bireysel hayat hikayelerine dayalı öznel sanat tarihinden ve Winckelmann'ın toplumu temsil eden, dolayısıyla ulusalcı bir yön taşıyan tarih anlayışına göre daha nesneldir.

7 Hal Foster, "After The White Cube", *London Review of Book*, Vol 36, No. 7, 2015, s. 25-26. https://www.lrb.co.uk/v37/n06/hal-foster/after-the-white-cube.

müze-sanattır.[8] Foucault, müze-sanatı Manet'yle başlatır. Manet, piktoral uslubu bozarak ilk defa temsil yerine, sergilenmek üzere bir resim-obje yapar. Manet'nin müze-sanatı ne kendini anlatır ne de başka bir şeyi temsil eder. Sadece, müzede tasniflenmiş diğer objelerle kurduğu ilişkinin bir yansımasıdır. Nitekim Foucault da şöyle söyler: "Flaubert için kütüphane ne ise, Édouard Manet için de müze odur. İkisi de işlerini, bilinçli bir biçimde, önceki resim ya da metinlerle ilişkili olarak üretir. Onlar sanatlarını arşiv içinde inşa ederler."[9] O yüzden de Manet'nin resim-objesi, ancak ve ancak müzede anlam kazanacaktır.

Kavramsal sanat, bu modernist bilgi sistemini yapıbozuma uğratmıştır. Lucy Lippard'ın "sanatın gayri-maddeleştirilmesi" olarak tanımladığı bu süreçte, ürün olarak sanat geride kalmış; kalıcılık yerine deneyimi önceleme öne çıkmıştır.[10] Formun olmadığı bir mecra, müzeyi sarsacaktır. Dadaistler, her türlü sanatsal ürünü reddetmekle, bu gayri maddeleştirmenin avangardlarıdır. Hugo Ball'un "Karawane"si (1916) ya da Kurt Schwitters'ın "Ursonate"i (1932) bir anti-art değildir. Sanatın geleneksel mecralarına alışık seyirciyi hazırlıksız yakalamak, tepkisini deneyimlemektir. Formalizme dayalı kıyası daha ciddi biçimde sarsacak olan ise, 1960'lardan itibaren gelişen fikir/kavram olarak sanat ve deneyim olarak sanat anlayışlarıdır. Joseph Kosuth ve Sol LeWitt gibi kavramsalcılarda, sözcükler ve düşüncenin tekil, kalıcı ve maddi yaratının yerini almıştır.[11] Bu durumda kavramı iletmek üzere yapılan sanat eseri, Kosuth'un "Fikir Olarak Sanat" ya da LeWitt'in "Sanat Yönergeleri" kuşkusuz forma karşı bir direniştir. Ancak bunlar da son kertede bir imge üretirler.

---

8 M. Foucault, 'Different Spaces', trans. R. Hurley, in M. Foucault, *Essential Works of Foucault 1954-1984*, Vol. 2, 175-85, London: Penguin, 1998, s.182.

9 Michel Foucault, *"Fantasia of the Library," in Language, Counter-Memory, Practice*, trans. Donald F. Bouchard and Sherry Simon (Ithaca: Cornell University Press, 1980), 1980, s. 92-3.

10 Lucy Lippard, *Six Years: Dematerialization of Art from 1966-1972*, University of California Press, California, 1997.

11 Sol LeWitt, "Paragraphs on Conceptual Art" *Artforum 5*, no. 10, 1967, s. 79–83.

Öte görsel göstergenin mutlaklığını tam anlamıyla ortadan kaldıransa, deneyime dayalı sanattır. John Cage *4'33"*ü (1952) *beste*lediğinde her türlü müzik aleti tarafından seslendirebilecek bir senfoni yazdığını söyler. Zira, Cage bestesini çalmamak üzere yazmıştır. Onun ürünü "şans"tır. Kimi zaman gülüşler, kimi zaman iç çekmeler, tıksırmalar, öksürmelerdir. Bu durumda, onun yaratıcısı John Cage, yaratılan ise *4'33"* müdür? Eğer *4'33"* ise, sonuç ürün nerdedir? Bunu anlamlandıracak bir mekanizma, bir sistem en azından o dönemde mevcut değildir. Yves Klein, "Anthropometrie"lerinde kadın bedenlerini fırça gibi kullanır, Yoko Ono'nun (*Cut Piece/1964*) araçları kendi bedeni, onu örten bir elbise, bir makas ve izleyicilerdir. Alan Kaprow ve On Kawara anlık ve geçici olanı fark etmek için yok olacak işler yapar. Bu deneyler elle tutulmazlar, kalıcı değillerdir, karşılaştırma yapılabilecek bir form, bir nesne bırakmazlar. Çıkacak olan ürünün kaderini, anlamını müzeye değil şansa, izleyiciye, geçiciliğe bırakmışlardır. Sonraki dönemlerde bu tür işlerin artmasıyla, performans sanatı, beden sanatı, happening ve bunun gibi biçimlerde "sınıflandırılacaktır." Halbuki, kendisini disipline eden, müzenin hapishanesine kapayan sistemden özerkleşmeye çalışan sanatçı tam da bu tür gruplaşmalardan, homojenleştirmelerden kaçınmaktadır.

Direnişin bir başka noktasıysa, müzenin görsel estetik üzerinden hazza dayalı deneyim vaadini bozma çabasıdır. Joseph Beuys "Sanat Ölü Bir Tavşana Nasıl Anlatılır?"da (1965) Düsseldorf'ta bir galeride kucağında ölü bir tavşan, üstü başı bal ve altınla kaplanmış olarak belirir. Meraklılar içeri girmek istese de, kapılar kapalı olduğundan ancak camdan izlerler. Beuys, galeri duvarlarına asılı resimleri tavşanın duymayan kulaklarına fısıldar, cansız patilerini eserlere sürer, bedenini ağzıyla dikleştirerek eserlere baktırır. Beuys'un şaman ritüellerine dayandırdığı bu deneyi, estetik hazdan çok, rahatsız edici, can sıkıcı, huzur bozucudur. Andy Warhol'un uyuyan ve pek de estetik sayılmayan bir adamı birebir çektiği 6 saatlik "Uyku" (1963) filminin müzede ya da bir sinemada izlenmesi kolay değildir. Bruce Nauman'ın

ters dönmüş bir kamera karşısında, 57 dakika boyunca monoton biçimde aynı sözü tekrarladığı "Lip Sync"de (1970), sesle dudağın senkronsuzluğu tekinsizdir. Vito Acconci'nin kendini ısırarak vücudunu tescillediği videosu (*Tescilli Markalar/1970*), artık neredeyse iticidir. Bu ve benzeri örnekler, aslında sanatın ahvaline dair farklı eleştiriler getirmek amacındadır. Diğer taraftan, geleneksel kabul görmüş estetik deneyimin karşısında yer almakla da müze-sanatına direnirler. Film ya da video, fiziksel açıdan bakıldığında müzede sergilenebilir. Ama kim bu derece rahatsız edici bir deneyimi yeniden ve yeniden izlemek ister ki?

### Müze "Halesi"nin Yapıbozumu

Sanatçının müzeye en açık direnişiyse, sanat eserinin biricikliği kültünü yıkarak olmuştur. Zira müzenin özü ve varoluş sebebi, sanatçının dehasına tanıklık eden tekil sanat nesnesini kalıcı kılmak, ölümsüzleştirmek, tarih haline getirmektir. Müze biricik olanı saklar, o yüzden de müzede olan biriciktir. Sanata atfedilen bu "aura" eşzamanlı olarak, müzeyi de çıkarsız, "aura"tik bir estetizmle eşleştirir. Müzeyi ayrıksı kılan, biricik sanat eserlerinin aracılığıyla gerçekleşen; gündelik hayattan uzak estetik bir ritüeldir.[12]

Kuşkusuz, sanat alanında sanat nesnesinin aurasını yok eden pek çok araç, anlayış vardır. Müzenin ritüelini bozma çabasıysa Marcel Duchamp'la özdeşleşir. Duchamp'ın "hazır-yapıt" kavramı, "Çeşme"yle (1917) somutlaşmıştır. Sanatçın eli, tekillik, üslup, estetik ve bunun gibi sanatın tanımına karar verici mekanizmaları sorgulamıştır. Asıl olarak, "L.H.O.O.Q"da (1919) Leonardo Da Vinci'nin "Mona Lisa"sının röprodüksiyonuyla müzenin varlık nedenini derinden sarsmıştır. Hazır-yapıt ve röprodüksiyon, Duchamp'ın sanatsal beceri ve tekillik kültüne karşı duruşudur.

12 Carol Duncan, *Civilizing Rituals: Inside Public Art Museums*, Routledge: London; Donald Preziosi and Claire Farago (eds), 2004. *Grasping the World: The Idea of the Museum*, Routledge: London, 1995.

Nitekim 1935'lerde Walter Benjamin'in kavramsallaştıracağı gibi, biricik bir eserin röprodüksiyonlarının çoğaltılması, onu mecbur bırakıldığı "aura"dan arındırmanın en doğru yoludur. Benjamin'e göre, ancak bu biçimde sanat eseri yeniden hayatla bağ kuracak, politikleşecek ve özerkleşecektir.[13] Duchamp'ın "Mona Lisa"sı, bıyık ve sakal eklenmiş röprodüksiyondur. Derdi, Da Vinci'yle dalga geçmekten çok, "Mona Lisa"yı neredeyse fetiş nesnesi haline getiren mitleri ortaya dökmektir. Sakal ve bıyık, Lisa Gherardini'nin portresi yerine Da Vinci'nin kendisi olduğu ve masonik semboller içerdiği efsanesine göndermedir. Baş harflerin açılımıysa "Onun çok ateşli bir poposu vardır" sözleridir. Böylelikle, Duchamp, "Mona Lisa"nın dokunulmazlığına her açıdan dokunmuştur.

Duchamp, gerçek anlamda müze-sanata direniş gösterir. Zira, hazır-yapıtın, kavramsallığın müzeleşmesine karşı çıkmanın yollarını aramıştır. Taşınabilir müzesi "Boîte-en-Valise" (1938-1941) bu sorgusunun bir sonucuydu. Çantasında, daha önce yaptığı hazır-yapıtların modelleriyle resimlerinin röprodüksiyonları vardır. Seçtiği valiz, o dönemde sıradan bir seyyar satıcının kullandığı tiptedir. Bir peynir satıcısına ait sahte pasaportuyla gezer ve valizdeki müzesini meraklılara gösterir. Öyle ki bu eserler muhafaza edilecekse bile, bu bir seyyar satıcı valizinde muhafazadır. Duchamp hazır-yapıtıyla yüksek sanatın biriciklik aura'sından kopuşunu ilan eder. Valiziyle ise, hazır-yapıtın özünü yitirmesine aracılık etmiştir. Kuşkusuz, Duchamp'ın Rönesans'ın nadire kabinelerine referansı da gözden kaçmamalıdır. Nadire kabineleri, bütün bir evrenin, makrokozmosun bir oda ya da bir çekmece içinde saklanabileceği inancıyla oluşur. Kabinenin küratörü, seçtiği objeleri kişisel mantığıyla düzenler ve sergiler. Bu düzen, modern dönemin rasyonel, nesnel ve forma dayalı tasnifine tamamen terstir.

13 Walter Benjamin, "Teknik Olarak Kopyalanabildiği Çağda Sanat Yapıtı", çev. Mustafa Tüzel, *Sanat Siyaset* içinde, ed. Ali Artun, İstanbul, İletişim Yay., 2008.

Duchamp'ı takiben, pek çok sanatçı kendi nadire kabinesini oluşturarak müzenin auratik ritüeline direnir. Joseph Cornell, "Romantik Müzesi"nde, 1940-1950 yıllarında topladığı fotoğrafları, atılmış objeleri ve küpürleri küçük kutularda, farklı boyuttaki camlarda saklar. Arman'ın sokakta bulduğu atıklarla tıka basa doldurduğu, galerinin içine girilemeyecek hâle getirdiği "Dolu"su (1960), on üç günün sonunda korkunç koku nedeniyle kapanır. André Malraux, kitap olarak kurguladığı "Hayali Müzesi"nde istediği her eserin fotoğrafını, mekânsız/duvarları olmayan müzesinde toplamıştır. Müzenin fiziksel ve ideolojik sınırını Robert Smithson deniz üzerine yığdığı devasa heykeli "Spiral Dalgakıran"la (1970) sorgulamıştır. Richard Long'un 1969'da Klimanjero dağına çıkarken bıraktığı izler, Christo'nun kumaşlarla doğa parçalarını ve önemli binaları paketlemesi projeleri algı boyutunu aşar. Bu projeler, müze mekânına giremeyecekleri gibi yerlerinde izlenmedikçe de fazla bir anlam ifade etmez. Çoğu zaman kalıcı olmadıkları gibi, sürekli değişime de uğrarlar. Örneğin James Turrell'ın Arizona'da aldığı sönmüş bir volkan krateri üzerine çalışması, 1979'dan beri devam etmektedir. Müze-sanatının dayattığı yapıtın kalıcılığına karşı durur. Bütün çaba, müzenin modernist bilgi sistemine dayanarak ayrıksılaştırdığı, biricik kıldığı sanat eserine, nesnelerin özel bir sınıflandırma aracılığıyla tasnifine direnmektir. Müzenin rasyonel düzen ve seçiciliği yerine, eklektik ve öznel birikime dayalı bir koleksiyon/arşiv/sanattır. Zaten sanat eserleri, sanat eseri olmaktan başka bir işlevlerinin kalmadığı yerde, biricikliklerini kaybetmişlerdir.

**Kara Kutuyu Açın!**

Hal Foster, dadaistlerin ve sonrasında kavramsal sanatçıların geleneksel sanat araçlarına eleştirisinin 1960'ların ikinci yarısında bir sanat kurumu sorgulamasına dönüştüğünü söyler.[14] Bu

14 Hal Foster, "What's Neo about the Neo-Avant-Garde?" October, Vol. 70, *The Duchamp Effect*, 1994, s. 5-32.

dönem, sanatın içsel estetiğine dair eleştirilerden ve bunun sorumlusu olarak görülen müzeye karşıtlıktan farklıdır. Kurumsal eleştiri, müze dahil bütün sanat kurumlarının ideolojik etkilerinin eleştirilmesiyle ortaya çıkar. Öncülleri kadar radikal biçimde karşıtı değildir. Kurum dahilinde eleştiri geliştirme derdinde birleşirler. Sanatçı, kimi zaman müzenin sanatın yeni koşullarına uyum sağlaması için telkinler yapma amacını güder. Kimi zaman, müze-sanatını üretebilmek için kurum eleştirisini araç olarak kullanır.

Müze içinden kurumu eleştirmede en sık başvurulan yöntem, Buchloch'un "hacklenmiş mekân" olarak nitelediği,[15] yapıt aracılığıyla kurumu sabote etmek amacıyla içine sızmaktı. Hackleme ustası Hans Haacke, 1970'te Museum of Modern Art'ta yapılacak "Enformasyon" sergisine davet edildiğinde ilk bakışta masum sayılacak bir iş önerir. "MoMA'da Oylama" için pleksiglastan iki oy sandığı yerleştirecek ve elektronik sayım oyların sonucunu akşamları açıklayacaktı. Sergi, Amerika'da düzenlenen ilk kavramsal sanat sergisi olduğundan, izleyicinin interaktif katılımı ve teknolojinin kullanımına dayalı bu iş heyecanla kabul edilmişti. Oysa, Haacke'nin, anket sorusu müze için kabul edilemez niteliktedir: "Vali Rockefeller'ın Nixon'ın Vietnam politikasına desteğini hâlen açıklamamış olması sizin onu yeniden vali seçmenize etki eder mi?" Her şeyden evvel, izleyici sanatla tefekküre dalmaya, hazla yenilenmeye, gündelik hayattan arınmaya gelmiştir, siyaset üzerine düşünmeye değil. Üstelik, Cumhuriyetçi vali Nelson Rockefeller "Annemin Müzesi" dediği MoMA'nın yönetim kurulunun başındadır. Bu durumda, müzenin tarafsızlığı yanılmasını hangi biricik sanat nesnesi gizleyecektir? Neyse ki müze yönetimi fark edene kadar, Haacke bu soruyu zihinlere nakşetmiştir. Haacke, müzenin iyi saklanmış ideolojilerini ve iç mekânizmalarını ortaya döktüğü için, "istenmeyen kişi" ilan edilir. O tarihten sonra uzun bir dönem, Amerika'da hiçbir müzeye alınmaz.

15 Benjamin Buchloh, "Allegorical Procedures: Appropriation and Montage in Contemporary Art", *ArtForum*, 1982, s. 43-57.

Andrea Fraser ise "Küçük Frank ve Dırdırı"nda (2001) Frank Gehry'nin Guggenheim Müzesi'ni tam anlamıyla sabote eder. Zira Fraser normal bir ziyaretçi gibi müzeye gider, bir arkadaşı ufak bir kamerayla çekim yapmaktadır. Bir yandan görsel-işitsel turu dinlerken müzeyi gezmeye başlar. Kısacık elbisenin altında iç çamaşırının dahi olmadığı, müzenin duvarlarına dayanarak mastürbasyona başladığında anlaşılır. Fraser, işitsel turda Gehry'nin binasının biricikliği övüldükçe, keyfinin dozunu artırır. Şaşkın ziyaretçilerin şikâyetiyle müzeden atılır. Fraser, salt müze objesinin değil, binasından görsel-işitsel tura kadar her tür pratiğinin fetişleştirme aracı olduğunu ortaya koymuştur.

Michael Asher ise, Münster Yerleştirmesi'yle (1977) tartışılagelen "müze hapsi"nin, görünmez kavramsal ve algısal boyutunun gücüne değiniyordu. İş, kiralık bir karavandı ve o dönem Münster kentinde yapılan büyük uluslararası sergiye gönüllü olarak katılıyordu. Sergi süresince, karavan her hafta kentin farklı bir yerinde duruyordu. Her pazartesi, kentin müzesi kapandığında yer değiştiriyor, karavanı bulmak isteyenler salı günü müzeye danışıyordu. Kuşkusuz, müzenin bundan haberi olmuyordu. Zaten, hiçbir yerde de karavanın bir "sanat eseri" olduğuna dair bilgi yoktu, tesadüfen geçenler için sıradan bir karavandı. Asher'ın karavanı ne sanatçı imzası taşıyor ne de müzede sergileniyordu. Öte yandan, onu sanat olarak kabul eden ve tüketen "kurumsal söylemler" nedeniyle, sanat eseri olarak kabul görüyordu.

Müzeye dair, en bütüncül kurum eleştiriyse, Michael Broodthaers'in "Modern Sanat Müzesi-Kartallar Departmanı"dır. Müzeyi camlarına "*Musée – Mυseum*" yazdığı evinde açar. Müzesinin koleksiyonu yoktur ama eserleri nakleden sandıkları vardır. Bir yıl sonunda kapanırken, olmayan koleksiyonu toplamaya nakil kamyonu gelir, binanın camına "Satılık" tabelası asılır. Koleksiyonu olmayan bir evde yapılan sergi, müze olarak tanıtıldığında müze olur muydu? Ya da müzenin gücü mekân ve koleksiyonla mı sınırlıydı? Salt kavramı ya da ideolojisi de yeteri kadar etkin miydi? Broodthaers kurmacasının bu tür tartışmalara vesile olmasını

umarken bir parodiye dönüşmesine rağmen devam ettirir. Dört yıl boyunca, kurmaca müzesinin farklı bölümlerini açar, her bir açılış için tören düzenler, davetiye basar. İronik biçimde, müzesinin son kurmacası Documenta V'te, Marcel Duchamp'ın "Boite-En Valise"nin yanında yer alır. Kısacası, Broodthaers'in evinde bir kurmaca, hatta parodi olarak başlayan "Modern Sanat Müzesi", kurumun bütün stratejilerini kullanmasıyla, bir "sanat işi" haline gelmiştir. Üstelik, sanatının sınıflandırılması bile yapılmış, "müzeyi esin perisi olarak kullanan" sanatçılar grubuna dahil edilmiştir.[16]

**Sonuç Yerine**

Müze kurumunun ekonomi ve siyasetle ilişkisi, sanatın dağıtım mekanizmalarına etkisi, sergileme ideolojileri gibi konuların eleştirisini yaratı aracı olarak kullanan sanatçı sayısı az değildir. Ancak çok azı, yukarıda adı geçen sanatçılar gibi, bunu kurumlara direnme amacıyla yapmış, gerekirse kendini bu sistemden soyutlamıştır. Büyük çoğunluk ise müzeyi alaşağı etmek yerine, müzelerin bünyesine eleştiri aracılığıyla girebilmenin peşindedir. Zira Benjamin Bucloch da kavramsal sanatın politikliğinin, kurumun dayattığı estetik anlayışa karşı durmaktan "kurum eleştirisine" dönüşmesiyle bittiğini belirtmiştir.[17]

Daniel Buren, bu sürecin en önemli örneğidir. Buren 1967'de müze ve sanat galerileri dışındaki yerlere, önceden üretilmiş, düşey şeritler uygular. Bu şeritleri kimi zaman reklam panoları üzerine, kimi zaman insanların üzerine koyar ve müze kurumundan izinsiz olarak, korsan sergisini düzenler. Eleştirisi, müzenin içine girmeyi engelleyen sisteme karşı çıkmaktır. Buren, eleştirisini destekleyecek kavramsal yazılar da kaleme alır. Ona göre,

16 Kynaston McShine'nın küratörlüğünde 1999 yılında düzenlenen "Museum as Muse: The Artist Reflects" sergisi büyük yankı uyandırmış, kataloğu da önemli bir kaynak haline gelmiştir. Sergide, sanat üretimlerinde müzeyi konu edinen sanatçıların işlerine yer verilmiştir. Kynaston McShine, *The Museum as Muse: The Artist Reflects*, MoMA Publishing, New York, 1999.

17 Benjamin Buchloh, "Conceptual Art 1962–1969: From the Aesthetics of Administration to the Critique of Institutions", *October 55*, 1990, s. 105–143.

müze sergilediği her şeye damgasını vurmaktadır, bunun nedeni de "*müzede sergilenen, yapılan her şeyin, sadece ve sadece o müze çerçevesine girmek için tasarlanıp üretilmesi*"dir.[18] Dolayısıyla, Buren müzede sergilenenleri sabote edecek işlere yönelir. *Peinture-Sculpture*'ü (1971) hem Guggenheim Müzesi'nin mimarisini anlaşılmaz hale sokacak hem de Dan Flavin ve Donald Judd'ın işlerini engelleyecekti. İronik olansa, bir dönem müze-sanata direnen bu ikilinin Buren'i şikâyet etmesi ve 20 metrelik şeritli afişi indirtmesiydi. Bu sansasyon Buren'in namını artırdı. Gerçi, yaptığı hiçbir eseri imzalamamakla övünüyor, şeritlerinin herhangi bir tarz ya da biriciklikten uzak olduğunu söylüyordu. Ancak sürekli olarak tekrarladığı bu motif bir Buren markasına dönüşmüştü. 1974 yılında Museum of Modern Art, Buren marka şeritleri yapması için sanatçıyı davet etti. Zira, müze sanatın yeni yüzünü de massedecek biçimde yenilenmeye hazır olduğunu göstermek istiyordu. Buren, bu daveti Haacke ya da Wilson gibi, müze içinden müzeyi eleştirmek amacıyla kullanmadı. Tam tersine, müzenin heykel bahçesine bakan camları biricikliğinden şüphe duyulmayacak biçimde Buren şeritleriyle kapladı. Sanat eleştirmeni Barbara Rose bunu şöyle özetlemişti: "Bir dönem minimal ve kavramsal sanatın radikalizminin egemen burjuva kültürünün biçim ve kurumlarını sarsacak biçimde, temelden politik olduğunu düşünmüştüm... Bu stratejinin nasıl sonuçlanacağı bilinmez, ama kesin olan bir şey var: Museum of Modern Art gibi prestijli bir kurumu sabotaj etmeye davet edildiğinde, bu deneysel bir sanat değil, bir partidir; bu kendinden büyük bir sanata karşı inancını yitirmiş, morali bozulmuş sanatçıların pasif kabulüdür."[19] Rose'un 1970'lerde dile getirdiği bu öngörü yanlış değildi. 2016'da Buren, Louis Vuitton Vakfı için Frank Gehry'nin yaptığı binanın camlarını yüksek bir fiyata şeritleriyle kapladı.

18 Daniel Buren, "Müzenin İşlevi", *Sanatçı Müzeleri* içinde, çev. Ali Berktay, der. Ali Artun, İletişim Yay., İstanbul, 2005, s. 152.

19 Barbara Rose, "Twilight of the Superstars", *Partisan Review 4* içinde, no.4, 1974, s. 572.

Eillein Hooper-Greenhill, *The Museum and Shaping of Knowledge* adlı ilham verici kitabında müzenin hiçbir zaman sabit ve durağan bir kurum olmadığını gösterir. Müze, değişen bilgi rejimlerine göre yenilenir, uyum sağlar ve yaşama yeniden döner. O nedenle, kavramsal sanatla birlikte, müzenin sınırları genişlemiş, sanatın tanımı farklılaşmış, algılama biçimleri dönüşmüş, modernist estetik bilgi sisteminin dayattığı müze-sanatı yapıbozuma uğramıştır. Çağdaş sanat, bir bakıma bu özerkleşmenin bir uzantısıdır. Öte yandan, müzenin özü değişmemiştir. Müze, güncel olan ile geçmişi, anlık ile kadim olanı, çağdaş ile tarihi birbiriyle konuşturan, yan yana getiren yegâne yerdir. Zamansızlığı eserleri ölümsüz kılmasında değil, her eserin zamanını çağdaşla buluşturabilmesindedir. O nedenle, müzeye direnmenin yerini farklı bir eleştirellik almalıdır. Andrea Fraser'ın dediği gibi; "Artık asıl mesele kurumlara karşı olmak değildir. Zaten kurumlar "biz"iz. O yüzden önemli olan nasıl bir kurum olduğumuz ve hangi değerleri kurumsallaştırdığımızdır."[20]

20 Andrea Fraser, "From the Critique of Institutions to an Institution of Critique", *Artforum*, Eylül, 2005, s. 283.

# Sanatta Görünürlüğün Yok Olması ve Geri Dönüşü ya da Neo-Dada Asla Var Olmadı

*Jochen Proehl*[1]

## Görünmez Ölüm

1915 yılının Nisan ayında, Alman askerleri Belçika'nın kuzeyindeki Ypern kasabasının yakınlarında binlerce gaz tüpünün valfini açtı. Rüzgâr, karşı taraftaki Fransız güçleri yönünde esiyordu. Amaç, Ypern'i ele geçirmek için oldukça uzun zamandır sürmekte olan çarpışmayı bu son derece zehirli klor gazıyla sonlandırmaktı. Dönemin raporları 200 ton sıvı klordan söz eder. Gazların etkisinde kalan 3000 Fransız askeri acı çekerek boğularak can verdi, 7000'den fazlası da ya kör oldu ya da ağır yanıklarla sakat kaldı. İlerleyen zamanda savaşın diğer tarafları da gazlarla deneyler yaparak, çarpışmalar sırasında sıklıkla çeşitli birleşimler halinde kullandı. Birinci Dünya Savaşı'nda kullanılan zehirli gaz toplamda 120.000 tondu; 100.000'den fazla asker gazların etkisiyle hayatını feci şekilde kaybetti, yaklaşık 1 milyon asker de yaralandı. Gazlar daha önce görülmemiş boyutlarda toplu ölümlere ve acı dolu işkencelere sebep oluyordu. Çok sayıda yaralı, bu görünmez ölümün etkilerinden dolayı savaştan çok sonra hayatını kaybedecekti…

Ancak tarihin bu ilk gaz kullanımı yalnızca Ypern şehri çarpışmalarının yönünü değiştirmedi, aynı zamanda medeniyetlerin ve kültürlerin tarihinde bir dönüm noktası oluşturdu:

Bu görünmez ölümle birlikte 1915'te ilk defa bilim, savaş meydanlarına girmiş oldu.[2] Bilim artık bu yoldan bir daha sap-

1 Sanatçı, Küratör, BAU Sanat Direktörü.

2 Bu kitle imha silahının mucidi, Berlinli kimyager ve Kaiser Wilhelm Fiziksel Kimya ve Elektrokimya Enstitüsünün direktörü Fritz Haber'di. Savaştan sonra kitle imha silahı gelişimine olan katkısı sebebiyle değil, bir sentez

mayacaktı; yarattıkları arasında akıl almaz bir imha gücü olan nükleer silahlar, pilotsuz drone'lar, parça tesirli bombalar, mayınlar ve yine görünmez ölümün yeni metotları, insanları öldüren ama cisimlere zarar vermeyen nötron bombaları, nükleer radyasyon ve sürekli yenilenen gazlar sayılabilir. 15 Nisan 2014 tarihinde Deutsche Welle'de yayınlanan bir programda bilim tarihçisi Ernst Peter Fischer Ypern'deki gaz kullanımına ilişkin "o an bilim masumiyetini yitirdi" demiştir.[3] Ernst Peter Fischer'e göre o güne kadar bilimin amacı insanların yaşam koşullarını iyileştirip kolaylaştırmak iken, o noktadan sonra bilim insanları öldürmek için imkânlar yaratmaya başlamıştı.

Mezopotamya ve Mısır'da ilk şifacılık faaliyetlerinden, matematik ve geometri kadar tıp ve astronominin de medeniyetin temel taşlarından olduğu Antik Yunan'dan o güne kadar bilim, insanoğlunun emrinde, insanlığın gelişimi ve iyiliği için var olmuştu. Dünya bu antik mirası ve gelişimini İslam Bilimlerine borçludur. Zira 8. yüzyıldan itibaren Bağdat'ta yürütülen antik metinlerin sistematik çevirileri, günümüzde bile hâlâ modern tıp ve bilimin temellerini oluşturan bu bilgileri Arapçaya aktararak o coğrafyada bir altın çağ yaşanmasını sağlamıştı.

Bilim ile bilimden doğan teknoloji ve tıp sayesinde, Ortadoğu ile Akdeniz bölgesinin büyük bir bölümü Arap egemenliği altında kültürel ve tinsel bir altın çağa ulaşmıştı.[4] Bilim ve bilimin tinsel gereklilikleri daima mantıklı ve açık düşünmeyi, yani gelişim ve medeniyetin temel koşullarından biri olan rasyonelliği gerektirmiştir. Bu bilgilerin daha sonraları çeşitli yollardan Avrupa'ya varmış olmasıyla Rönesans, yani Antik Çağ'ın yeniden doğuşu[5]

---

işlemi için Nobel Kimya Ödülüne layık görüldü. Yani bunlar en elit bilim insanlarının çalışmalarıydı. Aydınlanma ve akılcılık, yıkım ve dehşetin hizmetine girmişti.

3 http://www.dw.com/de/der-erste-einsatz-von-giftgas-als-kriegswaffe/a-17053767

4 *Bkz.* John Freely, *Işık Doğu'dan Yükselir – İslam Biliminin Batı Dünyasının Şekillenmesine Katkıları* , İstanbul, 2014.

5 "Rönesans" terimi (Renaissance) kelime olarak, söz konusu olanın sadece bir yeniden doğuş değil, bunun ötesinde antik bilginin ve antik teknolo-

başlamıştı: Ortaçağın insanı çevreleyen somut ve görülebilir dünyayı, başka bir gerçekliğin, tek hakikat olarak kabul edilen tanrısal gerçekliğin, sadece bir gölgesi olarak kabul ettiği ve insanların günümüzün bakış açısıyla batıl inançlara benzer bir dini hayat yaşadığı Hıristiyan dünya görüşü Rönesans'la aşıldı. Uzun bir süreçte dinin, korkunun ve batıl inancın yerini artık rasyonellik ve akılcılık, aydınlanma, bilim ve bilimin sonucu olarak teknoloji aldı. İnsanoğlu artık görünen dünyayı kendisine dayalı bir mekân olarak algılamaya ve bu dünyayı bilimin yöntemleriyle entelektüel ve olgusal olarak ele geçirmeye başladı. Aynı şekilde bu görünen dünyayı sanat yoluyla kendisine ait kılmaya koyuldu.

Hıristiyan ortaçağda ise, freskler, mozaikler ve ikonalar için dinî betimlemeli, teolojik-hiyerarşik yapı prensipleriyle yüzeysel bir resim kanonu mevcuttu. Bunlarda insan ve nesne boyut ve de oranları resmedilen mekânsal koşullarla değil, dinî bağlam ve önemle belirleniyordu. Rönesans'la birlikte merkezî perspektif görsel sanatı ele geçirdi. Özellikle resim sanatında, tanrısal bir gerçekliğe ait soyut bir dünyaya bağlı bir resim kanonuna değil, bundan ziyade insan gözünün gördüklerine ve insan tarafından görülebilene –yani insanın içinde yaşamakta olduğu maddesel ve olgusal dünyaya– dayanan bir görsellik ortaya çıktı. Cees Nooteboom bambaşka bir bağlamda fakat bu noktada oldukça uygun olarak görselliğin ele geçirildiği an hakkında şöyle der: "...daima var olmuş olan, aniden görünür olmuştu."[6]

Bu an, görünebilirlik ve görmenin bilim ve sanat sayesinde insanlığın bilincine girişidir. Aynı zamanda bu, insanoğlunun somut dünyaya adım atışıdır. Artık görsel sanatlar kendisini insan gözüne göre yönlendirecekti. Giotto di Bondone'nin (1267-1337) Assisili Aziz Francis Bazikilası'ndaki freskleriyle başlayarak, ekspresyonizmin yıkıcı gücüne kadar –dinî görsellerde dahi– resim ve heykel sanatı, insan için görülebilir olan, somut dünyaya bağlı olarak gelişti.

---

jilerin Arap coğrafyasında ortaçağ sırasında yaşadığı gelişim ve değişimle birlikte varlığına devam ettiği gerçeğini bizden saklar.

6 Cees Nooteboom, *Karl Blossfeld und das Auge Allahs*, Münih, 2017, s. 24 vd.

**Cabaret Voltaire**

Avrupa'da korkunç Dünya Savaşı iki yıldır devam ediyordu. Çatışmalar ve kitleler halinde ölüm gündelik yaşamın bir parçasıydı. Bir nesil genç erkek, Avrupa'nın anlamsız ve acımasız ölümlerinin sembolü haline gelen Verdun gibi cephelerinde can veriyordu. Yalnızca Verdun'da bile 100.000'den fazla asker, savaş süresince hayatını kaybedecekti. Dünya daha önce böylesine kitleler halindeki anonim bir ölüm ve itlaf görmemişti.

Küçük ve politik olarak tarafsız İsviçre, bu savaşın etkilerinden doğrudan etkilenmemekteydi. Bu nedenle Avrupa'nın pek çok yerinden gelen ve anavatanlarında mecburî askerlik yapmak zorunda bırakılan veya savaşın etkilerinden kaçan genç insanlar için İsviçre bir çekim merkeziydi. Bu insanların arasında Alman şair Hugo Ball ile Romanyalı Tristan Tzara ile Marcel Janco da vardı.

Bu dönemde, 1916 yılının Şubat ayında, Richard Huelsenbeck, Hans Arp, Sophie Taeuber-Arp ve Emmy Hennings aynı zihniyeti paylaştıkları başka sanatçılarla beraber Zürih'te Spiegelgasse 1 adresinde alışılmadık bir sanatsal etkinlik mekânı kurdu. Amaçları, burada artık hiçbir ölçüte veya kurala uymayan, toplumun sanatsal konvansiyonlarını deviren sanat faaliyetlerini gerçekleştirmekti. "Cabaret Voltaire", ortaçağdan kalma bir arka sokaktaki beş katlı, küçük pencereli, kalın duvarlı dar bir binanın birinci katında yer alıyordu. Karşısında 14 numarada, kendisini epey senedir Lenin ismiyle tanıtan Vladimir İlyiç Ulyanov oturuyordu. Kendisi kısa zaman içerisinde çok daha köklü bir akımla değerleri, normları, kuralları ve konvansiyonları sadece sorgulamakla kalmayarak bir yana süpürecek ve yeni bir sosyo-politik kavramla değiştirecekti.[7]

7 Gelecekte Sovyetler Birliği ve Doğu Almanya veya Bulgaristan gibi müttefiklerindeki daha ziyade eğlence karşıtı düzenin Lenin'in Cabaret Voltaire'den dolayı maruz kaldığı ses kirliliği sebebiyle mi ortaya çıkıp çıkmadığı bir muammadır. Yine de, Cabaret Voltaire sıklıkla sebep olduğu gürültüden ötürü mahalleden şikâyet alıyordu. Bu da bizlere, Dadaizmin

Spiegelgasse 1'de ise sergiler, okumalar ve öncellikle sahnelenen performanslarla radikal sanatlar, şehirde kendisine ait bir alan yaratmaya çalışıyordu. Bundan evvel de özgür bir grup olarak Zürih'in gece hayatında çeşitli lokallerde sahneye çıkmışlardı. Okuma etkinlikleri, performanslar ve sergilerle amaçları, provoke etmek, şaşırtmak ve alışılagelmiş biçimleri yıkmaktı. Örneğin harflerine veya hecelerine ayrılan kelimeler, yeniden bir araya getirilerek görünüşte veyahut hakikaten gelişigüzel yeni ses yapıları oluşturuyordu. Resimlerde biçim öğeleri sözde gelişigüzel ve anlamsız bir şekilde birbirine yeniden bağlanıyordu; böylelikle artık ne mantıklı bir anlam ne de içeriğe bağlı bir kompozisyon ortaya çıkıyordu.

Yani bu sanatın amacı yeni bir estetik kavram oluşturmak değil, hazırda var olan estetik kavramları ve bu estetiklerde ifade bulan toplumsal değerleri yıkmaktı. Bu büyük tahribata ve savaşa sebep olan da zaten toplumdaki bu kabuklaşmış değerlerdi. İnsanoğlunu daima bir medeniyet basamağından diğerine ilerleten aydınlanmanın, aklın gücünün, bu savaşla beraber kendi çöküşüne ve absürdlüğüne neden olduğunu ilan edercesine, etkinlik mekânlarına Aydınlanma'nın en meşhur filozoflarından birisinin adını veriyorlardı: Cabaret Voltaire. Sanki "aslında absürd olan, bizde gördüğünüz absürdlüklerimiz değil; aksine, Cabaret Voltaire'de gördükleriniz rasyonelliğin ta kendisidir." "Dışarda, gündelik yaşamda gördükleriniz ve o savaş meydanlarındaki kendi kendine zarar veren, sözde gerçek ve akılcı dünyada gördükleriniz – işte asıl o, akılcılığın ve sağduyunun zıttıdır; dışarıda gördükleriniz asıl irrasyonel deliliktir." Kullandıkları sanatsal aracı ironi, var olan toplumsal ve sanatsal konvansiyonlara karşı provokasyon ve son olarak geleneksel estetiğin tümüyle yıkılışıdır. Kışkırtıyor, deneyler yapıyor, yabancılaştırıyor ve sanatı kelimenin tam anlamıyla parçalarına ayırıyorlardı.

---

tek bir salonla sınırlanmış bir avangard sanatçı hücresi olmadığını, -büyük ihtimalle içeriğiyle olmasa da- etkisinin komşularına yayılmaya başladığını gösteriyor.

Örnek olarak Hugo Ball'ın bir ses şiirinde bu durum kendini şöyle belli eder:

*brulba dori daula dalla*
*sula lori wauga malla*
*lori damma fusmalu*[8]

Bu hiçbirimizin bilmediği, yabancı bir dil değil, anlaşılmaz kıstaslara göre oluşmuş, olsa olsa ritmik yönden anlamsız bir biçimde dizilmiş bir anlamsız heceler ve harfler birleşimidir. Mesele, biçim ve dilin bağlam dışına çıkarılması, dilin sessiz harf, sesli harf, ton ve ritim gibi temel öğelerine indirgenmesidir. Akılcı ve olgusal, dolayısıyla görünen somut dünyayla ilişkili, anlam bağlantısı veya formüle edilmiş fikirler aranmamaktadır.

**Dada**

Sonraları dünya çapında üne kavuşan Hans Arp, bu döneme ait resimlerinde, göze çarpar şekilde çoğunlukla yapıcı bir biçimde değil, resmederek veya çizerek oluşturduğu basit ve serbest dörtgenler ve temel grafik formlarla çalışıyordu. Bu formları yıkıcı bir davranışla yaratıyordu; farklı renklerdeki kâğıtları yırtarak, tuval yüzeyinde serbestçe kolaj olarak birleştiriyordu — birbiriyle bağlantıları koparılmış hece ve harflerden oluşan ses şiirlerinde olduğu gibi.

Hugo Ball, ses şiirleriyle Cabaret Voltaire'de ne yeni bir akım yaratmıştır, ne de şiirleriyle dili yapıtaşlarına ayıran, heceler ve harflerle yeniden toplayan tek sanatçıdır: Ball'dan evvel ve belki de daha radikal bir tavırla, bunu aralarında Christian Morgenstern'in de olduğu başkaları zaten yapmıştı.[9]

Aynı şekilde, görsel sanat dünyası da serbest dörtgenleri Hans Arp'a borçlu değildir. Daha bir yıl önce, Kazimir Maleviç

8 Robert Schediwy, *Rückblick auf die Moderne*, Viyana, Berlin, Münster, 2014, s. 24.

9 Christian Morgenstern, 1871-1914, Alman şair. Özellikle absürd şiirleriyle tanınır.

ilk beyaz zemin üzerine "Siyah Kare"sini sergileyerek şiddetle kapanan demir bir kapı misali, resim sanatı tarihine kocaman bir nokta koymuştu.[10]

Fakat Cabaret Voltaire, çeşitli akımların ve alt-akımların bir araya geldiği ve 20. yüzyılda yaşanacak değişimlerde önemli bir rol oynamak üzere birlikte bir kuvvet geliştirdiği bir kaynaşma noktasıydı. Gerçekten yenilikçi olan, Cabaret Voltaire'de sahnelenen performanslardır. Burada daha önce sanatsal bağlamda görülmemiş, duyulmamış bir şekilde sahne tasarımı, kostümler ve sergilenen eserlerde vücut bulan plastik sanatlar, şarkılara, ses resitallerine, absürdlüğe dayanan eylem dizilerine, danslara bağlanıyordu.

Alkol kokusu ve sigara dumanıyla dolu Cabaret Voltaire'in uzunca salonunda, sanatçılar, öğrenciler, aykırılar ve meraklılar şu ana kadar görülmemiş olanı görmeye geliyorlardı... Bu performanslarda sanat dalları absürd bir biçimde gözler önüne seriliyor, sınırlar ortadan kaldırılıyordu. Sanatçılar dans, şarkı, dinleti ve dil akrobatlığını, görsel sanatların çeşitli biçimleriyle birleştiriyorlardı. Günümüzde böylesi bir mekân olsa ona "sanat laboratuvarı", böylesine karmaşık bir sanatsal uygulamaya da "disiplinler-arası" denirdi. Şüphesiz sanatta performans Cabaret Voltaire'de doğmuştur.

Cabaret Voltaire'deki sanatçılar bağırıyor, çağırıyor, inliyor, zıplıyor, tepiniyor, dans ediyor ve tüm bunlar olurken kübist kostümler giyiyorlardı. Hugo Ball şiirlerini okuyor ve piyano çalıyordu; hayat arkadaşı Emmy Hennings alışılmadık ses tonlarında şarkı söylüyor ve Sophie Taeuber-Arp –bir maskenin ardında da olsa– dans ediyordu. Her şeye rağmen toplum ve Cabaret Voltaire yine de birbirine karışıyordu: Sophie Taeuber-Arp, Zürih'te

10 Maleviç'in kendisi bu tablosunu bir bitiş noktası olarak görmemiş, daha ziyade nesnenin ağırlığından arınmış süprematist resim sanatının başlangıcı kabul etmiştir. Yine de "Siyah Kare"den sonraki her resim, o dönemde milyonlarca insanın açlıktan işkenceden ve baskıdan ölmesi, savaş meydanlarında katledilmesi nedeniyle, akla inanma gibi, var olmayanlar üzerine bir bahis gibidir.

uygulamalı sanatlar okulu Kunstgewerbeschule'da öğretim görevlisiydi aslında toplumsal değerlerin inkârı ve tahribatının gerçekleştiği böylesine bir isyan, karmaşa ve provokasyon mekânında kendisini göstermemesi gerekirdi.

Birinci Dünya Savaşı sırasında Cabaret Voltaire'e ev sahipliği yapan, dadaizmin doğum yeri olan Zürih'in Spiegelgasse 1 adresindeki bu bina, günümüzde bar ve restoranıyla, zemin katında mağazasıyla bir müze ve devamlı etkinlik merkezidir. Bünyesinde gerçekleşen "Fun & Fury" (Eğlence ve Öfke) adındaki etkinlikler dizisini sanatta performansın anlamının incelenmesi[11] olarak açıklayan organizatörler, bu noktada kendi kurumsal tasarımlarına da gönderme yapmaktadır. Cabaret Voltaire hem çok uzun bir süredir sanat tarihinin bir parçasıdır hem de Zürih'te şehrin kültürel hayatına ve toplumuna köklü bir biçimde yerleşmiştir.

Daha kuruluşunun ertesi yılında, Cabaret Voltaire'in bazı baş oyuncuları kendi istekleriyle konvansiyonelliğe dönerek Zürih'in başka bir yerinde dadaist sanatçılardan Picasso'ya çeşitli sergiler düzenledikleri Dada-Galerie'yi açtılar.

Hugo Ball'ın Zürih Spiegelgasse 1'deki sanatçı grubuna ön ayak olan mentör kişi olması tesadüf değildir. İleriki zamanlarda Cabaret Voltaire'deki disiplinlerarası yaklaşımın sanatsal ve meslekî uygulamasını Ball'dan başka kimse bu kadar iyi bir şekilde simgeleyemiyordu: Erken yaşlarda müzikle ilgilenmiş, piyano çalan, Alman dili ve edebiyatı, tarih ve felsefe okumuş olan Ball, üniversite eğitimini tamamlamadan askerî göreve yazılmıştır. Bunların dışında bir roman ve bir tiyatro oyunu yazmıştır. Birkaç yıl boyunca tiyatroda dramaturg ve yönetmen görevinde çalışmıştır. Art arda dizdiği hece ve harflerle şiirler yazmıştır. Aynı şekilde, geçmişe dönüp bakıldığında Dadaizm olarak tanımlanan bu sanatın adı olan "Dada", Hugo Ball'ın bir ses şiirinden alınmışa benzer. Fakat sonrasında iki harfin yinelendiği iki heceli bu kelimenin nasıl oluştuğuna dair anlatımlar birbirinden oldukça

11 http://www.cabaretvoltaire.ch

farklıdır: "Tzara bu kelimeyi 8.2.1916 tarihinde, öğleden sonra saat 6'da Café della Terrasse'ta buldu (Arp)." "Bu kelimeyi tesadüfen Larousse'ta buldum (Tzara)." "Dada kelimesini Ball ve ben tesadüfen, kabaremizin şarkıcısı Madame Le Roy için bir isim ararken, bir Almanca-Fransızca sözlükte bulduk (Huelsenbeck)."[12]

Bunun ötesinde bu konuda grubun diğer üyelerinden çok sayıda başka açıklama vardır. Anlaşılacağı gibi bu sanatçılar, Dada isminin oluşumunu ve anlamını açıklarken de kabarelerindeki aynı absürdlük gösterisini devam ettiriyor, böylelikle kendilerine ve sanattaki duruşlarına sadık kalıyorlardı. Dada'nın iki hecesinin aynı zamanda farklı dillerde farklı anlamları olması bu sanatsal başkaldırının başlığı olarak uygunluğunun bir göstergesidir. Almancada *da da* veya *dada* yetişkinlerin –en azından o yıllarda– henüz dile hâkim olmayan bebeklerin ilgisini çekmeye çalıştıkları seslerdir. Romencede kısaca "evet-evet" ve Fransızcada "deh!" anlamını taşıyan bu heceler, buna ek olarak genişletilmiş bir anlamda bir tik veya takıntı için de kullanılmaktadır. Bunlar yetmiyormuş gibi o yıllarda Dada adında bir saç toniği için reklam yapılmaktaydı. Halihazırda Dada bünyesinde zaten semantik bir çok-anlamlılık taşımaktadır. Bu çok-anlamlılıkta, Cabaret Voltaire'in üyelerinin konvansiyonel akıldan kendisini geri çeken sanatsal uygulamaları, yani öngörülemezlik ifade bulmuştur.

Zürih'te işte bu Dada ismi altında bir grup sürgün, Avrupa'daki savaşın yol açtığı tahribatın gösterdiği üzere zaten uzun süredir artık rasyonel veya mantıklı olmayan bir akılcılık ve sağduyuya karşı isyan halindeydi. Akılcılık, mantık ve aydınlanmanın toplumsal belirtileri de yıkılması gereken içi boş ve kabuklaşmış yapılar haline gelmişti. Fakat bu sanat yalnızca yıkıcı değildir. Tarihte daha önce ve aynı şekilde ilerleyen zamanda örneğin Joseph Beuys'ta göreceğimiz gibi, sanatın "iyileştirme" yönü özellikle Almanca konuşan coğrafyada sanatın tipik bir momentumu

12 Alıntı: Peter Schifferli (Ed.), *Das war Dada. Dichtungen und Dokumente*, Münih, 1963, s. 171 vd.

olarak karşımıza çıkar: "1914'te Dünya Savaşı'nın çarpışmalarından iğrenmiş bir hâlde kendimizi Zürih'te güzel sanatlara adadık. Uzaklarda silahlar gümbürderken, bizler can havliyle şarkı söylüyor, yapıştırıyor ve şiirler yazıyorduk. Zamanın deliliklerinden insanları iyileştirecek olan esas bir sanatın ve cehennemle cennet arasındaki dengeyi kuracak olan yeni bir düzenin arayışındaydık. Haydutların, güç saplantılarına insanları aptallaştırmak için sanatı bile alet edeceklerini hissediyorduk."[13]

Romantizm akımının sanatçıları bir yanda akılcılık, öbür yanda doğa arasındaki zıtlığı, dünyadaki büyük çatlağın sebebi olarak belirlemiş, iyileştirilmesi gereken bir durum olarak kabul etmişlerdi. Zira akılcılık ve akılcılığın sonucu olan 19. yüzyıldaki endüstrileşme, gelişim temelli olsa da aynı zamanda doğal ve sosyal tahribatın nedeniydi. Romantizmde bu durumun doğurduğu sanatsal sonuçlar elbette tamamıyla farklıdır.

Dünyanın iyileştirilmeye ihtiyaç duyduğu ve bunun sanatla başarılabileceği, hatta sanat yoluyla değiştirilebileceği düşüncesine ileride Joseph Beuys'ta rastlarız. Beuys'un sanatsal plastik teori kavramı ve her şeyden önce sosyal heykel adını verdiği sanatsal yaklaşımı, Dada'sız mümkün olamazdı.

**Baş Aktörler**

Hans Arp (1886-1966) Dada'nın ardından bu grubun en başarılı sanatçısı oldu. 1887 yılında, o sırada Almanya'nın bir parçası olan Strazburg şehrinde doğdu. Almanya-Fransa sınır bölgelerindeki çoğu insan günümüzde olduğu gibi hem Fransızca hem de Almanca konuşuyordu. Önce Weimar'da ardından Paris'te resim eğitimi aldı. Paris'te Pablo Picasso ve Rus sanatçı Vassily Kandinsky'yle tanıştı. Böylelikle 1912'de Münih'te ikinci Mavi Süvari (Der Blaue Reiter) sergisinde yer aldı. Ailesi ve müesseselerinin taşınmasıyla birlikte Hans Arp da, daha savaş patlak vermeden

13 Hans Arp, *Unsern Täglichen Traum... Erinnerungen und Dichtungen und Betrachtungen aus den Jahren 1914-1954*, Zürich, 1955, s. 51.

İsviçre'ye yerleşti. Cabaret Voltaire döneminde öncelikle kolajlarla uğraşan Arp, Zürih'te geçirdiği süre içerisinde ressam ve heykeltıraş Sophie Taeuber'le tanıştı ve daha sonrasında evlendi. Sanatı daha sonraları konstrüktivizm yönünde gelişti. Üç boyutlulukla deneyler yaparak 1950'lerde heykeltıraş olarak da başarı yakaladı. Heykellerinden bazıları Paris'teki UNESCO binasında görülebilir. 1954 yılında Venedik Bienali'nde bir ödül kazanarak 1960'larda birçok kez Kassel'de Documenta çerçevesinde eserlerini sergiledi.

Arp'ın eşi Sophie Taeuber-Arp (1889-1943) İsviçre'de doğdu. Bir endüstri ve zanaat müzesinin çizim okuluna devam ederken sonraları Münih'te bir uygulamalı serbest sanat okuluna geçti. Orada Rudolf von Laban'dan ifade dansı dersleri aldı.[14] Sonra Mary Wigman'la sahneye çıktı.[15] Hem tekstil tasarımı yaparken hem de ressam ve dansçıydı. Bu sanatsal çeşitliliği, Cabaret Voltaire'deki oluşumlarda önemli bir rol oynamıştı. 1916'dan itibaren Kunstgewerbeschule Zürich'te ders vermeye başladı. Oradaki konumunu tehlikeye atmamak için Cabaret Voltaire'deki performanslarında yalnızca yukarıda bahsi geçen maskeyi değil, aynı zamanda bir de takma isim kullandı. Hans Arp'la Cabaret Voltaire'de tanıştı ve Arp'ın eserleri üzerinde büyük bir etki bıraktı: "Berrak eserleri ve berrak yaşamıyla bana örnek olan Sophie Taeuber bana, doğru yolu, güzelliğe giden yolu gösteren kişidir. Bu dünyada üst ve alt, aydınlık ve karanlık, sonsuzluk ve geçicilik mükemmel bir dengededir..."[16] Sophie Taeuber-Arp'ın resimleri soyut konstrüktivisttir. Daireler, kareler ve dikdörtgenlerin birleşiminden oldukça yalın ve soyut kompozisyonlar yarattı. 1943'te bir arkadaşının evinde, sobadan sızan karbonmonoksit gazıyla zehirlenerek öldü.

14 Rudolf von Laban (1879-1958) Dansçı, koreograf, dans ve insan hareketi teorisyeni.

15 Mary Wigman (1886-1973) Dansçı ve koreograf, dışavurumcu dansın önemli temsilcilerinden.

16 Alıntı: Reinhard Döhl, *Eva Anna Sophie oder von der Muse des Experiments*, netzliteratur.net, Son erişim tarihi: 18.02.2018

Cabaret Voltaire'deki bir diğer çift Hugo Ball ile Emmy Hennings (1885-1948) idi. Asıl adıyla Emma Maria Cordsen, Almanya'nın en kuzeyinde, Flensburg şehrinde dünyaya geldi. Küçük yaşta bile teatral eğilimleriyle ailesinin dikkatini çekti. Anlatılanlara göre çocukken sıkça yüksek sesle ezberden konuşarak ve ellerini kollarını savurarak evlerinin bahçesinde volta atıyordu. Bir süre temizlikçi olarak çalıştıktan sonra, okulu bitirince ailesinin bahçesindeki performanslarından öte, deneyimi veya herhangi bir tiyatro eğitimi olmaksızın, gezici bir tiyatro ekibine katıldı. Çok sayıda yöresel gezici tiyatro ekipleri arasında geçiş yaparak kısa süre içinde Berlin'e vardı. Burada aralarında Claire Walldorf'un[17] da olduğu çok sayıda sanatçıyla sahne aldı. Sonrasında oldukça heyecanlı fakat zor bir yoldan hayat kendisini Münih'e götürdü. Bu dönemde morfin ve kokain gibi uyuşturuculara bağımlıydı ve fuhuşa zorlanıyordu. Üstelik birkaç ayını hapishanede geçirdi. Nihayet Münih'te tanıştığı Hugo Ball'la 1915 yılında Zürih'e gitti. 1916'da kendisini Cabaret Voltaire'e getiren bu yol bile –Emmy Hennings için her ne kadar zor olmuş olursa olsun– bu yeni akımın ve sanatının toplum karşıtı konseptinin vücut bulmuş halidir. Hennings yalnızca tiyatrocu değil, aynı zamanda şair ve roman yazarıdır.

Emmy Hennings'in 1920'de evlendiği Hugo Ball (1886-1927) ise, Zürih'e gelmeden evvel dramaturg, yönetmen ve çeşitli gazeteler için yazar olarak çalışmıştı. Zürih'te de aynı şekilde yine dergiler için yazılar yazıyor ve bir müzikhol topluluğunda piyanist ve söz yazarı olarak İsviçre'yi dolaşıyordu. Kısa sürede kendisini avangard akımdan geri çekerek 1917'den itibaren bir gazetede çalışmaya başladı. Söz konusu gazetenin yayıncısının iflas etmesiyle birlikte, kendisini –şeytan çıkarmayla dahi uğraşacak kadar– katı bir Katolik inancına adar.

Romanyalı yazar Tristan Tzara (1896-1963) henüz okula devam ettiği 1912 yılında, ileride Cabaret Voltaire'de beraber

17 Claire Waldoff (1884-1957) özellikle 1906'dan 1940'lı yıllara kadar aktif, Alman operet ve şanson şarkıcısı.

mücadele vereceği yoldaşı Marcel Janco'yla beraber *Simbolul* adında bir dergi çıkarıyordu. Tzara Dada metinleri yazıyor, Cabaret Voltaire'deki performanslarda sahne alıyor ve simultane şiirin mucidi olarak tanınıyordu. Cabaret Voltaire'de Richard Huelsenbeck ve Marcel Janco'yla birlikte, üç ayrı dildeki (Almanca, İngilizce ve Fransızca) üç birbirinden farklı metni aynı anda okudu. 1919'da Paris'e taşınarak aralarında André Breton, Philippe Soupault ve Louis Aragon'un da bulunduğu bir grupla Paris'teki dadaizmin bir parçası oldu.

Daha sonra Tristan Tzara, İspanya İç Savaşı'nda Franco faşizmine karşı mücadele verdi ve Fransa'da faşist Alman işgaline karşı direnişte Resistance bünyesinde yer aldı. 1960'ta 121'ler Manifestosu'nu imzaladı.[18]

Tzara'nın eskiden *Simbolul* dergisini birlikte çıkardığı Marcel Janco (1895-1984), okuldan sonra Bükreş'te öğretimine devam etti, 1915'ten itibaren de Zürih'te mimarlık okudu. Dada faaliyetlerine geniş bir çeşitlilikle katıldı; maskeler, kostümler ve pankartlar hazırladı. Bunların dışında ahşap baskı ve resim yapıyordu. 1919'dan itibaren önce Paris'te sonra da Bükreş'te çalışarak 1941'de Filistin'e göç etti. 1953'te İsrail'de Ein Hod sanatçı kolonisini kurdu. Sonraları yeniden Romanya'ya dönerek mimar ve ressam olarak çalıştı. 1952 senesinde Venedik Bienali'ne katıldı.

Tıp öğrencisi Richard Huelsenbeck (1892-1974) silahlı kuvvetlere gönüllü olarak katıldıysa da cephelerdeki vahşet ve kıyımdan kaçarak, dünyanın halen iyi ve anlaşılır göründüğü küçük ve de tarafsız İsviçre'ye sığındı. Tristan Tzara ile beraber Huelsenbeck simultane şiiri icat etti, devrimci metinler yazdı ve din karşıtı absürd metinler olan "fantastik dualar" yazdı. Bu metinlerin Cabaret Voltaire'deki performansları sırasında dümbelekle

18 "121'ler Manifestosu" (Déclaration sur le droit à l'insoumission dans la guerre d'Algérie - Cezayir Savaşında İtaatsizlik Hakkı Üzerine Açıklama) 1960 yılında 121 entelektüel, akademisyen ve sanatçı tarafından imzalanmıştı. Sonuç olarak çoğu işini ve makamını kaybetti, hatta 29'u hakkında dava açıldı.

kendisine eşlik ediyor, okumalarının altını gül ağacından bir bastonla çiziyordu. Cabaret Voltaire'deki önceleri yalnız hafifçe eleştirel olan performansları giderek sınırları ve disiplinleri aşan çılgınlık gösterilerine dönüştürmede önemli bir itici güç olduğu anlaşılıyor. Zürih'te Dada'nın bitiminden sonra Richard Huelsenbeck, eğitimini tamamlayarak burjuva yaşamına dâhil oldu; bir aile kurdu, doktorluk yaptı. Amerika'ya göç ettikten sonra psikiyatrist olarak kendisini New York'ta kabul ettirdi. Cabaret Voltaire'de geçirdikleri süre boyunca toplumsal, özellikle burjuva huzuru bozmak, arkadaşları ve kendisinin öncelikli davasıydı. O zamanlar İsviçre toplumunu sarsmak yerine, etkileri görsel sanatlara günümüzde de hissedilen kuvvetli bir ivme kazandırarak yeni bir yön vermeleri, o dar dumanaltı gürültülü lokalde sahnelenen absürd performanslardan anlaşılacak gibi değildi.

**Dadaizm**

Zürih'te Dada, hemen hemen Birinci Dünya Savaşı'nın bitişiyle sona erdi. Fakat Zürih'ten başlayarak Dada'nın sanatsal fikir ve metotları tüm Avrupa'ya yayıldı. Dadaizm Paris'te sürrealizm için bir çıkış noktasıdır. Berlin'de ise sanatçı Johannes Baader, Georg Grosz, John Heartfield, Hanna Höch ve Raul Hausmann da bir Dada hareketi başlattı. Amerika Birleşik Devletleri'nde Francis Picabia *391* adlı dadaist dergiyi çıkardı. Burada ayrıca Man Ray ve Marcel Duchamp, dadaizmin tanınmış temsilcileri sayılıyordu.

Cabaret Voltaire'deki sanatçılar, yerleşik sanat biçimlerini yıkan ve böylelikle 20. yüzyılın sanatına önemli yeni itici güçler kazandıran ilk veya tek kişiler değildi. Kazimir Maleviç'in 1915'teki "Siyah Kare"siyle neredeyse aynı derecede radikal olan, Marcel Duchamp'ın (1887-1968) 1913 senesinde gerçekleştirdiği ilk "ready-made", yani hazır-yapıttı: "Bisiklet Tekerleği" [*Roue de Bicyclette*], dört ayaklı bir ahşap tabureye baş aşağı monte edilen bir bisiklet çatalı ve tekerleğiydi. Bu eser yerleşik estetik normlar ve konvansiyonları, oluşumundan kısa süre sonra Cabaret Voltaire

sanatçılarının sahnelediği performanslarındakinden daha derin bir şekilde eleştiriyordu. Bunu başka ready-made'ler izledi. Örneğin, şekli nedeniyle bir noel ağacını andıran bir şişe kurutucusu bunlardan biridir. Ancak en tanınmış eseri Marcel Duchamp'ın 1917'de New York'ta jürisinde kendisinin de bulunduğu Society of Independent Artists'in yıllık sergisine başvurmak için sunduğu "R. Mutt" rumuzuyla imzalanmış bir pisuardır. Çeşme [*Fountain*] ismiyle bilinen bu eser, yarışmaya kabul edilmedi fakat bir medya furyasına sebep oldu; sergiye kabul edilseydi daha az tanınacaktı. "Bisiklet Tekerleği"nde en azından hâlen bir tutam yaratıcı eylem görülebilir; tekerlekli bisiklet çatalı ve taburenin kullanılmasıyla iki ayrı objenin bir araya getirilmesi, kolaj sanatına bir tür analoji olarak kabul edilebilirken, pisuarda –imza haricinde– yaratıcı eylemin hiçbir izi görülemez.

Böylelikle görülebilen sanattaki yaratılanın görünürlüğünden, kavramsallığın görünmezliğine doğru son adım da atılmıştır. Görülebilen eser artık sanatçının sadece ruhani ve yaratıcı kavramına dair bir işarettir. Kavramsal sanat doğmuştur. Yaratıcı eylem kısmen izleyiciye aktarılmıştır: "Bir sanat eseri bir kişi ona baktığı takdirde var olur. O ana dek sadece yapılmış bir şeydir ve kimse varlığından haberdar olmadan yeniden yok olabilir (Marcel Duchamp)."[19] Zürih Spiegelgasse 1'de sanatçılar hâlâ kendilerinin protesto ve direniş amacıyla parçaladıkları, fakat parçalar halinde yine de var olan sanatla meşgulken ve bu parçalardan yeni bir şey veya en azından farklı olan bir şey yaratmaya çabalarken, Marcel Duchamp bütün yerleşik estetik kategorileri ve sanatın konvansiyonlarını kendisinden önce hiç kimsenin yapmadığı kadar kesin bir tavırla yana itmişti.

Kuzey Almanya'da yer alan Hannover kasabasında da Kurt Schwitters (1887-1948) Dada'nın çok başka bir versiyonuyla çalışmaktaydı. 1920'li yılların başında Dada bağlamında dev bir kolaj hazırladı. Bu kolaj Zürih'teki sanatçıların kesip yapıştırdığı

19 Alıntı: Fritz Billeter, *Kunst und Gesellschaft: Ein Essay*, Oberhausen, 2017, s.19.

resimlerden çok önemli bir noktada farklıydı: Bu kolajın içine girilebiliyordu ve büyüklüğü birkaç odayı kaplıyordu. Atölyesinden çıkışla bu nesne ve şekiller birikimi zamanla atölyesinin çok dışına, başka odalara doğru genişlemeye başlamıştı. İşlenmiş nesneleri sokakta buluyordu. Bunlar Hannover sokaklarındaki gezilerinde topladığı çöp parçaları ve kâğıtlardı. Schwitters'in üzerinde çalıştığı, dev bir mekân enstalasyonuydu. Schwitters, sanatına Dada değil, Merz adını vermişti. Bu hece, bir kolaj için kestiği Commerzbank kelimesinden artakalmıştı. Bu bağlamda inşa ettiği mekân kolajlarına *Merzbau* adını verdi. Daha sonraları Norveç ve Britanya'da sürgündeyken, Kurt Schwitters üç yeni *Merzbau* inşa etti. Sanatında amacı sınırları yıkmak değil, romantizm akımından Vassily Kandinsky'e, sanatta her zaman ve çok çeşitli biçimlerde ulaşılmaya çalışılan bir tür bütüncül sanat eseri yaratabilmekti. Var olan sanat türlerini, yeni ve kapsayıcı bir sanatta birleştirmek istiyordu. Bunun için gerekli olan çeşitliliği kendisi zaten sağlıyordu; Schwitters ressam, teorisyen, besteci ve şairdi.

Tristan Tzara ve Marcel Janco 1919'da Paris'e yolculuk ederek böylelikle oradaki kültür camiasının Zürihli Dadaizmle iletişimini başlattı. Yine de burada dadaizm, öncelikle edebiyat camiasını ilgilendiriyordu. Sanatçıların ilgisi metinler ve okuma performanslarıydı. Bundan evvel de Guillaume Apollinaire (1880-1918) gibi şairler, şiirle dilin yenilenmesi mevzusuyla ilgilenmişti. 1922 yılında Paris'te bir kongre çerçevesinde dadaizme yeni bir ivme kazandırılmak istendi. Ancak bunun yerine toplantıda yazar André Breton (1896-1966) ve Tristan Tzara kavgaya tutuşarak anlaşmazlık içerisinde ayrıldı. Daha sonraları André Breton sürrealizmin en önemli teorisyenlerinden biri olmuştur.

Dada'nın fikirleri kısa sürede Berlin'e de ulaştı. Orada bir zamanlar Cabaret Voltaire'in kahramanlarından Richard Huelsenbeck; ressam George Grosz (1893-1959) ve John Heartfield'i (1891-1968) Dada için heyecanlandırdı. Özel derneklere veya burjuva toplumlarına benzer şekilde Club Dada adıyla bir dernek kuruldu ve ilk oturumda Richard Huelsenbeck dadaist

bir manifesto okudu. Bu manifestoda Dada'yı oluşturan şeyler ve Dada'nın karşı oldukları özetlenmişti. Burada, Berlin'de, dadaizm bir sanat akımı olarak en güçlü formuna ulaştı. Tüm bunlar ilk Uluslararası Dada Fuarı'nın gerçekleşmesine vesile oldu. Dada faaliyetlerinin anahatları Zürih'tekilerine oldukça benzerdi. Ses şiirleri okunuyor, kolajlar yapılıyor, sanatçılar ayrıca yalnızca estetik konvansiyonlara karşı durmakla yetinmiyor, Zürih'teki Dada'ya nazaran daha politik bir duruş sergiliyorlardı. Berlin'de Dada'nın tavrı, toplumsal otoriteye ve toplumsal kalıplara karşı daha sertti. Bu durum özellikle John Heartfield'in politik fotomontajlarından belli olur. Bu çalışmalarda Heartfield yalnızca var olan hazır fotoğrafları gerçekçi, anlamsız ve absürd bir biçimde yeniden birleştirmek üzere parçalarına ayırmakla kalmıyor, fotoğraflardan kestiği nesnelerin her birini tek tek yeni kolaj benzeri fotoğraflarda kuvvetli bir sosyo-politik ve siyasî ifade verecek biçimde yerleştiriyordu. Görsel sanatlar John Heartfield'e özellikle sanatsal bir araç olarak fotomontajı borçludur.

**Yıkım Projesi Dada**

Dada yalnızca coğrafî olarak yayılmadı. Örneğin Kurt Schwitters'in çalışmaları olmadan, daha sonra 1950'li yıllarda Amerikalı Robert Rauschenberg'ün (1925-2008) sanatı düşünülemezdi. Rauschenberg, Maleviç'in "Siyah Kare"sinde gördüğümüzden de daha radikal bir şekilde yerleşik form ve estetik kalıplarını yıkmak istercesine önceleri monokrom siyah-beyaz resimler yaptı. Bu çalışmaları o zamanlar son derece yaygın olan ve Willem de Kooning (1904-1997) gibi sanatçılar tarafından o yıllarda etkileyici bir biçimde uygulanan neo-ekspresyonizm akımıyla arasına bir sınır çekme çabası olarak görülebilir. Zamanla Rauschenberg, kısmen dışavurumcu bir biçimde işlediği ve Schwitters'a benzer şekilde fotoğrafların yanı sıra gündelik eşyaları kullandığı büyük formatlı kolajlara geçiş yaptı. Kullandığı malzemelerde hiçbir kısıtlama yoktu. Bu malzemeler, bir kısmını serigrafi tekniğiyle bastığı fotoğraflardan

poster parçalarına, elektrikli aletler ve yorganlardan saatlere, hatta doldurulmuş hayvanlara kadar çeşitlilik gösteriyordu. "Monogram" adlı eserinin ortasında doldurulmuş, boyalı bir oto lastiğine sıkışmış bir koç yer alır; koçun kendisi de kısmen boyalıdır. Bu resim-kolaj-nesne asamblajlarına Rauschenberg "Combines" veya "Combine Paintings" adını veriyordu. Rauschenberg'e göre kendisi resimleriyle sanat ve yaşam arasındaki boşlukta hareket ediyordu.[20] Böylece neo-Dada ve daha sonraları pop-art akımlarına atfedilecek sanatçıların ve Fluxus'un sanat ile yaşam arasındaki bu boşluğu aşmak yönündeki bir gayretini dile getiriyordu. Gündelik toplumsal ilişkilerden alınma malzemeler ve temalar bakımından sanatın ayrımcılıktan uzaklaşması, bu doğrultudaki önemli bir araçtı.

### İkonoklazm

1920'lerde Dada, ne tekti ne de ilkti. Daha önce de gördüğümüz gibi, evvelinde Maleviç "Siyah Kare"yle resim sanatının en uç halini kesin bir şekilde ifade etmişti. Aynı şekilde Marcel Duchamp ilk ready-made'iyle plastik sanatları aşırıya götürmüştü ve sonuç olarak yeni bir sanatsal tür olarak nesnel sanata açılan kapıyı ardına dek açmıştı. Ve kuşkusuz yerleştirme ve "environment" için Kurt Schwitters'a şükran borcumuz vardır.

Dada'nın, performans sanatının ortaya çıkmasında ve sanat türlerini ayıran sınırların kaldırılmasındaki rolü zaten son derece büyüktür. Üstelik güzel sanatlar tarihine olağanüstü büyük etkileri olmuştur: İçinde var olduğu görünen dünyanın insanoğlu tarafından sahiplenilmesinden beri, yani Rönesans'tan itibaren, görsel sanat eserlerinde bu somut dünyanın sahiplenilmesinin yansımasıyla güzel sanatlar, temalarını görünür olan dünyaya yerleştirmiş durumdadır. Metaforlarını ve formlarını bu dünyadan almıştır. Rönesans'ın başlamasıyla ve sanatta mekânsal

20 *Bkz.* Karin Thomas, *Bis Heute: Stilgeschichte der bildenden Kunst im 20. Jahrhundert*, Köln, 1972, s.112.

perspektifle birlikte, dinî temalar bile insanoğlunun görsel dünyasında yer alıyordu. Bu bağlamda Michelangelo'nun (1475-1564) Sistine Şapeli'nde 1508-1512 arasında resmettiği "Dünyanın Yaratılışı"nı ele alalım. Aynı şekilde İsviçreli ressam Arnold Böcklin'in (1827-1901) "Ölüler Adası" adlı 1880-1886 arasında resmettiği beşli serisi gibi derinlik psikolojisi temalı eserler gözle görülen nesnel bir dünyada yer alır. Daha sonra ortaya çıkan soyut veya informel sanat da nesneyi ve olgusal dünyayı referans noktası olarak almayı sürdürür.[21]

Fakat Dada'nın ortaya çıkmasıyla güzel sanatlarda görselliğin sonu başlamıştı. Bunun yerini süprematizmle birlikte saf biçimsellik aldı. Sonraki kavramsal sanatta da fikir, genel olarak görsel eserde saklı kaldı. Bu durum neredeyse Hıristiyan ortaçağın dinî sanat dünyasında olduğu gibi, ulaşılamaz ve görünmezdir; ancak fresklerde, ikonalarda veya kitap resimlerinde bir yansıma olarak ortaya çıkabilir. Dada ve Dada'nın ortaya çıktığı çağın sanatı görülebilir dünyaya sırtlarını dönmüştür. Eserleri artık insanın görme prensibine bağlı olarak yaratılmış olmadığından dolayı sanat eseri de artık izleyiciye geri bakmıyor. Dada ve dönemin diğer sanat akımları böylece Rönesans'ın kesin sonunu getirmiş oldular. Bu, insanlığın ortak zihninde[22] ve sanatta da nesnel dünyanın sonuydu.

Daha 1905'te Albert Einstein (1879-1955) tarafından ilk bölümü yayınlanan görelilik teorisi ve 1916'da yayımlanan genel görelilik kuramının temelleri, zaman ve mekânın değişkenliğinin ardında yatan fizikî unsurların insanoğlunun günlük yaşamında algıladığından farklı olduğunu açıklıyordu. Einstein'ın tasvir ettiği bükülmüş mekân, insanın her gün algıladığı üç boyutlu ortamdan tamamıyla farklıdır. Ve tabii ki insanlar Birinci Dünya Savaşı'ndan önce de röntgen ışınları, elektrik ve havagazı

21 Latince abstrahere'den abstrakt: Çekip çıkarmak, soyarak koparmak, formu nesneden ayırmak suretiyle soymak = soyut. Ayrıca Informel gayriresmî olarak olmayan üzerinden tanımlanır: Biçimsiz.

22 *Bkz.* Jean Gebser, *Ursprung und Gegenwart*, Münih, 1973.

gibi görünmeyen güçlerin etkilerinden haberdardı. Fakat yine de savaş meydanlarında kullanılan zehirli gazın görünmez ama akıl almaz imha gücü, gözle görülebilen dünyanın aldatıcılığının ve bunun sonucunda bu maddi dünyayı sanatın çıkış noktası yapmanın anlamsızlığının bir sembolü olarak görülebilir. 20. yüzyılın başında sanat, teolojide ve Hıristiyan ortaçağın resim sanatındaki görülebilir dünya kadar gerçek olmayan bir dünyaya adım atmıştı.[23]

Resim sanatında perspektif aracılığıyla mekân içerisinde şekillendirilmiş tema nesnesi olarak görülebilen dünya referansının sonuyla birlikte, gözle seyretme de sona erdi. Görülebilen eser artık bir bakılma ve inceleme objesi değil, çoğunlukla saklı ama kesinlikle görülemeyen konsepte dair en fazla bir ipucuydu. Ve artık bakılmayan yerde bakışlar da karşılaşamaz: Rönesans'tan 20. yüzyılın başlarına dek resim sanatı, mekân ve dünyanın insan gözündeki retinaya yansımasına yaklaşık olarak mekânın yapısı yani merkezî perspektiften yararlanmıştı. Empresyonizmin veya bu akımın uç noktası olan pointilizmin (noktacılık) iki boyutlu resimlerinde dahi, nesnelerin birbirine oranı nedeniyle –kaçış noktası ve ufuk çizgisi kesin bir şekilde izlenemese de– temelde bir mekân perspektifi bulunur. Kübizmde ya da ekspresyonizmde hâlen bir aşağısı ve bir de yukarısı, ayrıca nesnelerin birbirlerine olan konumları sayesinde belli bir perspektif vardır.

Bilim tarihçisi Simon Gérard, "Antik Optik'te Bakış"[24] başlıklı yazısında MÖ 6. yüzyıla ait, "gözlü kylix" olarak bilinen Antik Yunan seramik bir çanak tipinden söz eder. Çoğunlukla yalnızca şematik olarak yandan ve profilden resmedilen figürlerden fark-

23 Ortaçağın Hıristiyan teolojisi, görülebilen somut gerçeklik ile hakiki tanrısal dünya arasındaki farkı açıklamak için sıkça Platon'un mağara alegorisinden yararlanır. Buna göre somut dünya, insan gözünün algılayamayacağı hakiki tanrısal dünyanın yalnızca bir gölgesidir.

24 *Bkz.* Gérard Simon, *Der Blick, das Sein und die Erscheinung in der antiken Optik*, Münih,1992 - *Le regard, l'être et l'apparence dans l'optique de l'Antiquité*, Paris, 1988.

lı olarak bu kâsede betimlenmiş ölmekte olan bir savaşçı, kişiye doğrudan ve iki gözüyle birden bakar. Simon'a göre bu bakış, normalde tamamıyla şematik olan betimlemelerden farklı olarak izleyiciyi olaylara dâhil ederek resmedilen savaşçının ölümünü izleyicinin gerçekliğinin bir parçası yapar.[25] Bunun dışında seramik tamamıyla düzlemsel biçimde ve siyah renkle terakota üzerine boyanmıştır. Söz konusu bu Yunan seramiğinde olduğu gibi izleyiciye bakan iki gözle olmasa da perspektifli olarak çizilmiş resim izleyiciye dönüktür. Bu sebeple de izleyiciye bakar ve izleyicinin bakışıyla karşılaşır. Fizyolojik görme faaliyetine dayanan resim yapısına dayanarak perspektifsel resim, görsel bir diyalog açar. Zira izleyicinin bakış açısına dayalı kaçış doğruları ve ufuk çizgileri, izleyicinin konumuna göre yapılanan geometri, daima izleyiciyi resmin merkezine koyar. Böylelikle aynı zamanda izleyici resmedilen dünyanın merkezi haline gelir.

Oysaki örnek olarak Vassily Kandinsky'nin (1886-1944) 1923 yılına tarihlediği *Kompozisyon VIII* adlı çalışmasında durum tamamen farklıdır. İzleyicinin yaşam alanına hiçbir bağlantıya izin vermeyen, nesnellikten kurtulmuş yüzeysel formasyon, izleyiciyi resimden dışlamaktadır. İzleyici sanat eserinin artık bir parçası olmadığı gibi, eser de onun dünyasının bir parçası değildir. Bu eser izleyiciye muhtemelen bir ikonanın bir Hıristiyan ortaçağ insanına olduğu kadar yabancıdır. Bu ikonaların izleyicinin gerçeklere dayanan dünyasıyla neredeyse hiç ilgisi yoktu fakat betimlenen azizlerin öykülerini ortaçağ insanı en azından ibadetten ve ilmihâlden tanıyordu. Kolektif bir ideolojinin veya teolojinin seviyesinde olmayan bireysel bir sanatçının soyut bir konsepti, eserle ilişkisi sadece bakışla sınırlı kalmasını istediği sürece, izleyici için ulaşılmaz kalır.

Belirgin örnekler arasında Joseph Beuys'un (1921-1986) *Fettstuhl* adlı eseri sayılabilir. Beuys 1964 ile 1985 arasında bu çalışmalardan çok sayıda örnek hazırladı. Bunlar şüphe götürmez bir

25 *A.g.e.*, s. 223-5.

şekilde Marcel Duchamp'ın ilk ready-made'ine gönderme yapar. Duchamp'ın tabureye monte ettiği bisiklet çatalı ve tekerleğine karşılık, Beuys'un oturma yerine takoz şeklinde bir yağ kütlesi uyguladığı sandalye. İkisi de ek malzeme uygulanmış oturma mobilyasıdır. Fakat yine de Joseph Beuys'un bu çalışması kendisinin geliştirdiği "plastik teorisi"nin büyük bağlamına aittir. Plastik teoriye göre sadece alçı, kil veya taşın şekillendirilmesinin değil, tüm şekillendirici süreçlerin, insan düşüncesi de dâhil başka bir biçime dair her malzeme değişiminin plastik süreçleridir. Beuys bu sanat kavramını, günlük hayattakileri de kapsayacak şekilde, tüm biçimlendirici ve dönüştürücü süreçlere doğru genişletmiştir. Buna göre yalnızca bir malzemenin olduğundan başka bir biçime sokulması değil, bir durumu veya şekli değiştiren her faaliyet bir plastik süreçse, o halde toplumun değişmesi, toplumun yeniden şekillenmesi de bir plastik süreç olmalıdır. Bu yeniden şekillenme, toplumun değişmesi sürecini Beuys sosyal plastik olarak betimlemiştir. Beuys bu sanat kavramını tüm toplumu ve yaşamı kapsayacak şekilde genişleterek hayat ve sanat arasındaki boşluğu kendince kapatmıştır. Fakat görünen şey, sadece üzerinde yağ olan ahşap bir sandalyedir. Görülebilen eser, ardında yatan sanatsal konseptin sadece bir ipucudur.

Yani eğer Cabaret Voltaire ve Dada'yı güzel sanatlardaki görünen dünyayı yıkmak için mücadele veren bir proje ve görünmezliğin yeni bir boyutu için bir turboşarj olarak görmek istersek, o zaman Rauschenberg Dada'nın nihai uygulayıcısı olarak kabul edilmelidir. 1953 tarihli "*Erased de Kooning*" adlı eserinde Rauschenberg, Willem de Kooning'in de onayıyla Kooning'in bir çizimini silmişti. Bu eylemi Willem de Kooning'in sanatını eleştiri ve Kooning'le anlaşmazlık olarak gruplandırılsa da, yine de ikonoklastik bir beyan olduğu gözden kaçmaz.[26] Burada karşı karşıya kaldığımız, başından beri aralarında Dada'nın da

26 *Bkz.* Philip Ursprung - Andreas Becker, Saskia Reither, Christian Spies (Ed.), *Reste: Umgang mit einem Randphänomen (Kultur- und Medientheorie)*, Bielefeld, 2015, s. 132.

bulunduğu akımlarla sanatı 20. yüzyılın başında yakalayan ikonoklazm[27] hareketidir.

Görülebilen dünyanın görülebilen sanatının bu dönemde her şeye rağmen devam ettiği ve geliştiği gerçeğine yine de bu noktada değinmemiz gerekir. Claude Monet (1840-1926) Dada çoktan tarihe karıştıktan sonra, 1920'li yılların ortalarına dek empresyonist tarzda Giverny'de bahçesindeki nilüferleri resmetmeye devam etti ve genel olarak resim sanatı farklı stillerde gelişmeyi sürdürdü. I. Dünya Savaşı'ndan ve Dada'dan hemen sonra, Almanya'da yeni bir nesnellik, çoğunlukla sosyal eleştirel realizmin rahatsız edici bir biçimi ortaya çıktı. Bir zamanlar Dada üyesi olan George Grosz bu akımın sanatçılarındandı. Sanat tarihi doğal olarak sağ şeridinde ana akımın, sol şeritte de avangard akımların kilometreler boyunca mihenk taşlarını sayarak çağdan çağa ilerlediği bir otoyol değildir. 20. yüzyılın sanatında çeşitli ve farklı yaklaşımlar ve başarısızlıklar birbirine geçmiş durumdadır. Türlü akımlar ve hareketler birbirine paralel olarak var olmuştur ve kısmen birbirine bağlıdır.

### Neo-Dada Asla Var Olmadı

Kurt Schwitters'in atölyesi civarında yaptığı gezintilerde Merzbau'suna eklemek üzere ne tür objeler bulacağı nihayetinde tamamıyla tesadüfe bağlıydı. Schwitters estetik bir biçimlendirme sürecinden geçmiş öğelerle değil, tesadüfün ona sunduğu uygun objelerle çalışıyordu. Günlük olanın, biçimlendirilmemiş olanın, sanat eseri bağlamında somut olmayan görünmez ek bir boyutu vardı: Rastlantı.

1950'li yılların başında besteci John Cage (1912-1992), ABD'nin North Carolina eyaletindeki Mountain College'da müzikte ve sanatta tesadüfün önemi üzerine ders vermekteydi.

27 Bizans İmparatorluğu'nda 8 ve 9. yüzyılda imge ve ikonaların sistematik olarak tahrip edildiği ve ikonalarla ilişkili olarak Hıristiyanlıkta azizlerin resimlerinin varlığı ve onlara ibadet edilmesinin yasaklandığı dönemdir.

Öğrencilerinden biri olan ve yukarda da gördüğümüz gibi rastlantıyı ve gündelik olanı ileride sanatının önemli öğeleri haline getiren Robert Rauschenberg'dü. Aynı şekilde John Cage'in etkisi altında dansçı Merce Cunningham (1919-2009) büyük ölçüde modern dansı geliştirdi. 1952 yılında Black Mountain College'da sahnelenen *Theater Piece No.1* tüm karakteristik Dada öğelerini bir araya topladı: Rastlantı, çok sayıda sanatsal aracın bir sanat eserinde bir araya gelmesi ve izleyiciyle etkileşimin yenilenmesi. Uygun bir adla kısaca *The Event* yani "olay" olarak da isimlendirilen performans, slayt ve film gösterimleri, Robert Rauschenberg'ün dört beyaz tablosunu, müzik, şiir ve dansla birleştirmişti. Robert Rauschenberg, Edith Piaf'ın plaklarını çalıyor, başka bir yerde senkron şiirler okunuyor, John Cage'in kendisi ya bir merdivenden nutuk çekiyor ya da susuyor ve Merce Cunningham da havlayan bir köpek tarafından kovalanarak seyirciler arasında dans ediyordu. Cunningham izleyicilerin arasına girerek kendisini rastlantıya maruz bırakmış, eylem ve hareket dizilerini rastlantıya bağlı kılmış, böylelikle aynı zamanda sanat eseri ile izleyici arasındaki sınırı yıkmıştır.

Her şeyden önce tesadüf ve seyirciyle etkileşim bu noktada ilk defa sanatsal faaliyetin merkezindedir. John Cage partisyonunda yalnızca oyuncuların tüm eylem dizisi içerisinde uygun olarak gördüklerini yaptıkları bölümleri belirtmişti.[28] Bu etkinlik sanki kabaca çizilmiş bir çerçevenin içerisinde kabaca yırtılmış parçalardan toplanmış bir kolaj gibiydi.

Dada'dan farklı olarak neo-Dada'da yeni yaklaşımlarına başlık koyan sanatçıların kendileri değil, sanat tarihinde sıkça olduğu gibi, sonradan bu başlık bir sanat eleştirmeni tarafından takıldı. 1957'de eleştirmen Robert Rosenblum, Castelli Galerisi'ndeki bir serginin eleştirisinde neo-Dada terimini kullanmıştı.[29]

---

28 *Bkz.*: www.icaboston.org/events/theater-piece-no-1-x-50-theater-piece-no-1-revisited

29 *Bkz.* Alejandro Perdomo Daniels; *Die Verwandlung der Dinge - Zur Ästhetik der Aneignung in der New Yorker Kunstszene Mitte des 20. Jahrhunderts*, Bielefeld, 2012, s. 190.

Dada ve 20. yüzyılın başındaki diğer sanatsal yaklaşımlar, yerleşik toplumsal ahlak ve estetik beklentilerine dayanan ve akılcılığıyla I. Dünya Savaşı'na sebebiyet vermiş bir dünya dikkate alındığında önemsiz hale gelmiş bir sanatı sona erdirmişti. Cabaret Voltaire'de mimetik sanat için büyük bir veda partisi düzenlenmişti. Neo-Dada adı altında sayılan sanatsal yaklaşımlar ise daha çok sanatın imkânlarının yenilenmesi ve genişlemesi üzerine çalışıyordu. Yukarıda da öğrendiğimiz gibi, bunun için aynı zamanda sanat ve yaşam arasındaki boşluğun aşılması da gerekiyordu. İnsanoğlunun hayati gerçeklerinin ve sanatın estetik kriterlerinin yeniden yapılanması amaçlanıyordu. Bu doğrultuda yarım yüzyıl evvelinde Dada sanatçılarının kullandığı başka sanatsal imkân ve biçimlerden faydalanıldı: Kolaj, rastlantı, performans ve bir eser veya sanatsal olayda birden fazla sanatsal form ve disiplinin kullanılması. Dada sanatçılarının yerleşik estetik ve toplumsal normlara karşı yıkım ve isyan olarak düşünülen faaliyetleri, böylece 1950'li yıllarda yeni bir estetik konsepte dönüşüyordu.

İnternete kısa bir bakışla, neo-Dada ile etiketlenmiş sanatsal yaklaşımların çoktan toplumun kalbini kazandığı ve genel bir kabullenme bulduğunu, hatta böylelikle sanat ile yaşam arasındaki boşluğu bir nebze kapatmış olduğunu görebiliriz. Üretim bağlantısından koparılmış olan 1914 senesinden Marcel Duchamp'ın şişe kurutucusu veyahut 1917 tarihli, R. Mutt imzalı, *Fountain* isimli pisuarı toplumun sanat algısı için her bakımdan akıl almaz bir provokasyondu. Bu eserlerin sanatın ne olduğuyla ilgili kanılarla yakından uzaktan alakası yoktu. Herkesin bir fotoğraf sanatçısı olduğu, gözlerimizin önünde milyarlarca fotoğraftan oluşan sonsuz bir görüntü akışı sağlayan internet uygulaması Instagram, nelerin sanat olabileceğine dair –ya da en azından görmeye değer bir fotoğraf sanatının potansiyeline sahip olanlara dair– genel algımızı etkilemektedir. Kaçınılmaz yavru kediler, selfiler, belgeleriyle ardı ardına öğünler ve konserler arasında karşıma, tam da bu satırları yazarken, yıkık dökük çitler, eski bir kış bahçesinin

paslanmış iskeleti, bolca flu görüntü, bir otomobilin ön çamındaki çatlak, bir ampul, bir şişe kapağı çıkıyor. Tümü Rauschenberg'ün resimlerindeki çöplerden daha az anlamlı değil.

20. yüzyılın başından beri çöpe atılmış bir şişe kapağının bir sanat eseri olabilmesi ya da çekmeye değer bir fotoğraf objesi olması yönündeki potansiyeline dair fikir birliğinin ortaya çıkmasına doğru ilerleyen bu gelişimin bir tetikleyicisi, kuşkusuz Cabaret Voltaire, Dada ve de 1950'li yılların, ileride Robert Rosenblum'un bir başlıkta özetleyeceği sanatıdır.

1950'lilerin bu gelişmeleri Jackson Pollock'un (1912-1956) da bir parçası olduğu soyut ekspresyonizmin büyük ticari başarısına paralel olarak gerçekleşmekteydi. Pollock'un tuvaldeki damlaların düzeniyle neredeyse bezemeleri andıran 1947 ile 1950 arasındaki drip (akıtma) dönemi eserleri, oluşum anında sanatçının kontrollü hareketi gerçekleşmiş olsa da, yine de bu kontrollü hareket içerisinde damlayan boyanın akışına rastlantı yön vermiştir. Pollock'un eserlerinde sonradan da gözlemlenebilen sanatçının eyleminin boyutunu Allan Kaprow (1927-2006) çıkış noktası olarak kullanarak, piyasada satılabilecek bir sonuç olarak eseri değil, sanatsal eylemin kendisini odak noktası yapar. Sanatçı eylemin kendisiyle sanatı gündelik yaşantıya sokmalıdır. Kaprow, geçici malzemelerle ve faaliyetleriyle sanatçının eyleminin izleyiciyle etkileşime girmesi yönündeki bu talebini *Art News* adlı yayında 1958 senesinin Ekim sayısında (S.24-26) çıkan makalede "The Legacy of Jackson Pollock"[30] başlığı altında dile getirdi. Buradan, sonraki sanat tarihi için ve özellikle Fluxus için belirleyici olan happening türedi. Genellikle izleyicinin eylemi gerçekleştiren kişinin etrafına dizildiği ve saygıyla az çok anlaşılabilen eylemleri izlediği günümüzdeki performanslardan farklı olarak happening'de de amaç yaşantı ile sanat arasındaki aralığı aşmaktır.

Happening'ler emprovize gösteriler olup, kısmen sadece bir başlama dürtüsü alır; belirleyici öğe, izleyicinin eylemi gerçekleştiren sanatçı veya sanatçılarla etkileşmesidir. Çağdaş sanatın son

30 Türkçe: Jackson Pollock'un Mirası.

derece kabul edilen bir disiplini olarak bildiğimiz ve İstanbullu sanatseverlerin özellikle Nezaket Ekici'nin çalışmalarından bileceği gibi performansa karşın happening, koreografisi olmayan, bundan ziyade tesadüf ve her şeyden önce izleyiciyi dâhil eden, sıklıkla önemli bir yapıtaşı olarak müzikal öğelerin kullanıldığı bir sanatsal eylemdir. Happening böylelikle kısa ömürlü, geçici bir sanat formu hâline gelmekle kalmaz, aynı zamanda her başarıyı eşsiz bir sürece dönüştürür. Zira hiçbir izleyici aynı şekilde tepki vermez ve iletişim kurmaz. Merce Cunningham'la birlikte dansla ifade bulan sanatın "gerçek hayatla" etkileşimi ve tesadüfün eylemin gerçek yönetmeni oluşu durumu, Allan Kaprow tarafından tutarlı bir şekilde devam ettirildi.

Antropometrik performanslarıyla ikisini bağdaştıran kişi Yves Klein (1928-1962) olmuştur: Kendilerini mavi boyayla kaplayan modelleri çıplak vücutlarını tuvale basmasıyla oluşan Klein'ın bedensel baskıları, görsel veya biçimsel özelliklerinden çok temelinde yatan edimsel üretim süreci ile yoğun mavi renginin[31] gücüyle izlenim bırakmıştır. 1960 senesinde bu resim-performanslarının birinde bir orkestra Yves Klein tarafından bestelenmiş *Monoton Senfoni* adı altında tek tonlu bir parça çalmıştı. Klein sanatsal eylemi toplum içine uzanan bir eylem olarak, pazarlanabilen bir nesne olarak resimle bağlamış oldu.

Önce sanat eleştirisi ve ardından sanat tarihi tarafından neo-Dada adı altında toplanan, baş oyuncuları dâhil, bu sanatçıların gerçekten bu küçük şemsiye altında yer bulabileceği sorusu ilk kez bu noktada ortaya çıkmamıştır. Rauschenberg dadaizme geri dönen, bir neo-dadaistten ziyade, gündelik yaşam

31 1956'da Yves Klein kimyagerlerle "International-Klein-Blue" adını verdikleri ve IKB, PB29, CI 77007 kodlarını taşıyan bir renk pigmenti yarattı. Bu, derin bir ultramarin ve siyah-mavi tonudur. Resim sanatında bir tür standart haline gelmiştir: Bir sanatçı olarak kendi tecrübelerime dayanarak bu noktada bir tuvalde gördükleri her türlü mavi renk bolluğu karşısında her ne mavi tonu olursa olsun, sanatseverlerin çokbilmiş bir şekilde "Yves-Klein-Mavisi" diyerek yorumda bulunduklarına sıklıkla şahit olduğumu belirtmek isterim.

bağlamından topladığı parçalar ve objelerle pop-art'a giden yolu açan bir öncü değil midir?[32] Gazete fotoğrafları, pankartlar ve posterler gibi gündelik yaşam bağlamından alınan görsel malzemelerden, daha önce asla resmedilmemiş, güzel sanatların objesi olamamış çöpler ve hurdaya kadar gündelik yaşama ait nesneler, Rauschenberg'ü pop-art'ın öncülerinden biri yapar: İster Rauschenberg'ün bir eserinde kullandığı yorgan olsun, isterse Andy Warhol'un (1928-1987) çorba konservesi olsun, gündelik olanın yükseltilmesi ve yüceltilmesi, pop-art sanatını karakterize eder.

**Pop-art veya Görülebilenin Dönüşü**

Pop-art gündelik kültürün ve gündelik olanın sanata dâhil edilmesini ve bununla sanat ve yaşam arasındaki boşluğun aşılması yönünde kayda değer bir adım atılmasını amaçlar. Pop-art'ta karşılaştığımız nesneler gündelik banal objelerdir. Örneğin yukarıda da bahsi geçen Andy Warhol'un 1968 tarihli meşhur *Campbell's Soup* (*Tomato*) serigrafisindeki çorba konservesi veya Tom Wesselmann'ın (1931-2004) *Smoker* (1981) adlı plastik eserindeki sigara tutan kırmızı ojeli büyük boy iki parmak, pop-art dünyasına aittir. Estetik formda gündelik hayat sanata girmek için bir yol bulmuştur. Aynı zamanda gündelik olan, görülebilen dünya demektir: Grafik desenler, nesneler, ürünler, gündelik yaşantılarında zaten görmüş oldukları için herkesin tanıdığı objelerin tümü, pop-art eserlerinde yer alıyor.

Reklam panoları veya çizgi romanlardaki çizimler, Roy Lichtenstein'ın (1923-1997) 1963 tarihli *Whaam!* adlı eserinde olduğu gibi tablolar için birer çıkış noktasıdır. Lichtenstein'ın eserlerinin adları bile çizgi romanların kullandığı gündelik dilden alınmıştır ve obje ile estetiğin bayağılaştırılması amacının altını çizer. Burada da toplumsal estetik beklentilerine karşı bir

32 Hatta Kurt Schwitters gündelik yaşam bağlamından topladığı parçalar ve objelerle belki hâlâ bir dadaist ama daha fazla pop-art'ın yolunu açan bir sanatçı olması mümkün müdür?

protestonun varlığı ve sanat ile yaşam arasındaki boşluğun kapanması amacı okunabilir. Yine neo-Dadayla sınıflandırılan John Chamberlain'in (1927-2011) hurda araçların karoser parçalarından meydana gelen heykelleri iki ayrı yöne işaret eder. Bir yandan hurdanın kullanımı ve birleşimiyle ortaya çıkan daha önce görülmemiş heykel oluşumları şüphesiz ki bir Dada ilişkisi sunmakta fakat öbür yandan tüketim ve mal eleştirisi ile malzemenin günlük yaşam kültüründeki kökeni dikkate alındığında pop-art'a ait oldukları anlaşılmaktadır.

Jasper Johns (1930-) da 1954/1955 tarihli eseri *The Flag*'de günlük yaşamdan bir motifi kullanmıştır. *The Flag*, ABD bayrağının bir resmidir. Yaklaşık 100x150 cm boyutlarındaki bir kontrplağa Johns tuval gererek gazete kâğıdı şeritleri yapıştırmış ve ankostik boyayla üzerini boyamıştır. Sonuç olarak ortaya çıkan eser, 20. yüzyılın en önemli yapıtlarından biridir. Gazete kağıdının işlenmesi, kolaj tekniğinin entegre edilmesi, yağlıboyaya karşılık ilkel kalan pigment ve eriyik balmumu, Dada yönüne işaret etmektedir. Bitmiş, özellikle Amerika'da ister sanatsever ister sanattan uzak bir vatandaş olsun, istisnasız herkesin tanıdığı motif, bu sebepten ötürü kesin bir şekilde pop-art'a dâhil edilmelidir. İlerleyen zamanda Jasper Johns Amerika'nın bu en tanınmış grafik motifinin çeşitli varyasyonlarını resmetmekle kalmamış, *The Flag*'i rakamlar ve dairelerle yapılan resimler takip etmiştir. Her insanın gündelik yaşamındaki esas temel formlar, her gün ve sürekli gördüğü ve dolayısıyla herkesin tanıdığı formlardır. Bu esas formlar temelindeki çalışmalarına dair Jasper Johns, "...hâlihazırda aklında var olanlarla..."[33] çalıştığını ifade etmiştir.

Görülebilir dünya, sanata geri dönmüştür.

*Almancadan Çeviren: Sim Belik*

33 Alıntı: Ian Burn - Ian Wedde, Gregory Burke (Ed.), *Now See Hear! - Art, Language and translation*, Wellington 1990, s. 205.: "Jasper Johns said that by working 'with things the mind already knows' it gave me room to work on other levels."

**Kaynakça:**

Arp, Hans, *Unsern Täglichen Traum... Erinnerungen und Dichtungen und Betrachtungen aus den Jahren 1914-1954*, Zürich, 1955.

Billeter, Fritz, *Kunst und Gesellschaft: Ein Essay*, Oberhausen, 2017.

Burn, Ian & WEDDE, Ian & BURKE, Gregory (Ed.), *Now See Hear! - Art, Language and translation*, Wellington, 1990.

Daniels, Alejandro Perdomo, *Die Verwandlung der Dinge - Zur Ästhetik der Aneignung in der New Yorker Kunstszene Mitte des 20. Jahrhunderts*, Bielefeld, 2012.

Freely, John, *Işık Doğu'dan Yükselir – İslam Biliminin Batı Dünyasının Şekillenmesine Katkıları* , İstanbul, 2014.

Gebser, Jean, *Ursprung und Gegenwart*, Münih, 1973.

Nooteboom, Cees, *Karl Blossfeld und das Auge Allahs*, Münih, 2017.

Schediwy, Robert, *Rückblick auf die Moderne*, Viyana, Berlin, Münster, 2014.

Schifferli, Peter (Ed.), *Das war Dada. Dichtungen und Dokumente*, Münih, 1963.

Simon, Gérard, *Der Blick, das Sein und die Erscheinung in der antiken Optik*, Münih,1992 - *Le regard, l'être et l'apparence dans l'optique de l'Antiquité*, Paris, 1988.

Thomas, Karin, *Bis Heute: Stilgeschichte der bildenden Kunst im 20. Jahrhundert*, Köln, 1972.

Ursprung, Philip & Becker, Andrea & Reither, Saskia & Spies, Christian (Ed.), *Reste: Umgang mit einem Randphänomen (Kultur- und Medientheorie)*, Bielefeld, 2015.

**Elektronik Kaynaklar:**

http://www.dw.com/de/der-erste-einsatz-von-giftgas-als-kriegswaffe/a-17053767

http://www.cabaretvoltaire.ch

netzliteratur.net

www.icaboston.org/events/theater-piece-no-1-x-50-theater-piece-no-1-revisited

# Kavramsal Sanat Bağlamında Fluxus

*Fırat Arapoğlu*[1]

1960'ların önemli sanat hareketlerinden Fluxus'un öncü figürü Litvanyalı-Amerikalı sanatçı George Maciunas 1964 tarihinde New York'tan, grubun Batı Almanya'daki üyesi Tomas Schmit'e şu satırları yazıyordu: "Fluxus'un hedefleri sosyaldir (estetik değil). Sovyetler Birliği'ndeki 1929'un LEF grubuyla bağlantılıdır (ideolojik olarak) ve kaygısı şudur: Güzel sanatların derece derece tasfiye edilmesi..."[2] Güzel sanatların tasfiye edilmesi atık-nesne ve potansiyel yeteneğin,[3] endüstriyel tasarım, yayıncılık, mimari, endüstri, mühendislik, grafik ve basım gibi alanlara kanalize edilmesiydi.[4] Maciunas, bu düşünceleriyle sanat objesinin alınıp satılabilen bir obje olma niteliğini, diğer bir deyişle sanatın metalaşması olgusunu devre dışı bırakmayı amaçlıyor olmalıydı.

Her *"yeni"*, eskinin içerisinde filizlenen *"minör"* bir yapıdan gelişir ve bunu, 1960'ların New York'unda görmek de olası. Deneysel kompozitör–müzisyen John Cage'in, New York Sosyal

---

1 Öğr. Gör., (Sanat Tarihi (M.A). Altınbaş Üniversitesi, İktisadi, İdari ve Sosyal Bilimler Fakültesi, Sosyal Bilimler Bölümü. İletişim için: firat.arapoglu@altinbas.edu.tr.

2 George Maciunas'ın Tomas Schmit'e yazdığı Haziran 1964 tarihli mektuptan. Aktarıldığı kaynak için *bkz.* Michel Oren, "Anti-Art as the End of Cultural History", *Performing Arts Journal* içinde, Vol.15, No.2, May–1993.

3 Bu yetenek konusu Joseph Beuys tarafından *"Jeder Mensch ein Künstler"* başlığıyla daha sonraları formüle edilmişti. *Bkz.* W. Zumdick, "PAN XXX ttt: Joseph Beuys als Denker: Sozialphilosophie, Erkenntnistheorie, Anthropologie", Johannes M. Mayer, Stuttgart, 2002.

4 Stewart Home, *"The Assault on Culture: Utopian Currents From Letrrism to Class War"*, Aporia Press and Unpopular Books, Londra, 1988. Bu açıklamalar, Fluxus'un konstrüktivizm ve Bauhaus'la ilişkilendirilmesinin nedenidir.

Araştırmalar Yeni Okulu'ndaki deneysel kompozisyon derslerine; özellikle 1957-1959 sınıfındaki derslerine katılan öğrencileri, 1945 sonrası sanat tarihi literatürüne girecek edimlerde bulunacak isimler olacaktı. 1956 yılında Al Hansen ve Dick Higgins, New York Audio–Visual Group'u kurmuştu ve California Minimalizmi olarak adlandırılan eğilimin temsilcilerinden olan kompozitör–müzisyen La Monte Young, Yoko Ono'nun stüdyosunda 1960'ların hemen başında performans ve etkinlikler düzenlemekteydi.[5] Maciunas, diğer bir Litvanyalı Almus Salcius'la A/G Gallery'i kurmuştu ve burada deneysel performanslar ve avangard etkinlikleri desteklemekteydi. Öte yandan La Monte Young'ın editörlüğünü üstlendiği uluslararası alanda avangard sanatçıların işlerini/metinlerini derleyen *An Anthology*'nin basımı da, uluslararası avangard ve kavramsal işlerin derlenmesi açısından ve bunun daha sonraki dönem kavramsal yaklaşımların ön-belirimi olması noktasında önemliydi.

1962 yılında Maciunas'ın Avrupa'ya gitmesi ve burada Nam June Paik'le tanışması Fluxus'un sadece bir dergi adı olarak düşünülmekle kalmayıp festivaller ve yayınlar dizisinin ismi haline gelmesi sürecini de hızlandıracaktı. Paik vasıtasıyla Karl Heinz-Stockhausen, Emmett Williams, Mary Bauermeister gibi avangard sanatçılarla tanışan Maciunas 1962 yılında Wiesbaden'de "*Fluxus Internationale Festsipele Neuster Musik*" (Fluxus Uluslararası En Yeni Müzik Festivali) başlıklı festivalle başlayıp devam eden konserler organize etmiştir.[6]

Sanat tarihinde hemen her sanat akımının başına gelen bir olgu vardır: Akımlar, yapılanırken eklemlenmeler ve kopuşlarla birlikte çatırdamaya başlar ve Fluxus da bu gerçekliği yaşayacaktır. İlk büyük ideolojik ve yöntemsel kopuş, *Fluxus-News-Policy Letter* adlı derginin, 6 Nisan 1963 tarihli 6. sayısında yaşanmıştır.

5 Bu etkinlikler "*Chamber Street Series*" olarak adlandırılmaktaydı.

6 *Festum Fluxorum* başlıklı bu konserler sırasıyla 1962'de Kopenhag ve Paris'te, 1963 yılındaysa Düsseldorf, Amsterdam, Lahey ve Nice'te düzenlenecekti.

Bu sayı sanatsal propaganda, grev, gösteri ve sabotaj konularını içermekteydi ve Maciunas yazılarında, sanat dünyasının networking ve boy gösterme anlarının dâhil olduğu kültürel hayatı etkilemek adına politik eylemler önermekteydi.[7] Bu eylem önerilerine Fluxus'a dahil olan sanatçılardan çeşitli tepkiler gelmiştir. George Brecht, Jackson Mac Low, Dick Higgins, Nam June Paik ve Tomas Schmit bu eylem önerilerini eleştiren mektuplar yazarken Mac Low tarafından oldukça sert eleştirilerde bulunulmuştu. Özünde bu sabotaj görüşlerinin öncüsü olan Henry Flynt, Maciunas'ın planlarını fazla *"artistik"* olmakla suçlamış, George Brecht de karşı-sanatın (anti-art) bir şekilde yine sanat olarak kabul edildiğini bildirmişti.[8]

Sonraları Amerika Birleşik Devletleri'nde Fluxhall ve Fluxshop olarak tasarımlanan bir mekân kuran Maciunas, performansları burada düzenlemiş ve nesne-temelli üretimleri burada sergileme ve satmayı denemiştir. 1964'te, Fluxshop içerisinde *V Tre* dergisinin sayıları ya da heykeltıraş A-Yo'nun *Finger Box* çalışmaları gibi objeler sergilenmiş ve Fluxhall'de performanslar düzenlenmiştir.

Amerika Birleşik Devletleri'ndeki etkinliklerde "mizahın" vurgulanması, ABD'li sanatçılar tarafından olumlu bulunurken Avrupalı sanatçılar bunu eleştirmişti. Maciunas açısından mizahın, iddiasız olması, hiçbir yetenek gerektirmemesi ve materyal

7 Dergilerin tarihleri, içerikleri, sayfa yapıları ve editöryal durumlarının tespiti için *bkz.* Bertrand & Claudia Clavez *"Bibliographie sur Fluxus"*, Yer-Tarih belirtilmemiş, 4Tfluxus.

8 Henry Flynt, Amerikalı sanatçıların estetik olarak radikal tutumlar alsalar bile kendilerini "profesyonel sanatçılar" olarak tanımlayarak, kariyer yaptıkları tezini ileri sürmekteydi. Ayrıca, 1960'ların karşı-sanatının da (anti-art) "sanat kurumu" içerisinde, yine "sanat olma" durumunu 1993'te sorunsallaştırıldığı görülmekteydi. *Bkz.* Henry Flynt, *"Against Participation: A Total Critique of Culture."* 1961'de Henry Flynt malzemesi kavram olan bir sanattan söz ederek "kavram sanatı" (Concept Art) terimini kullanmıştır. Bundan daha sonra, 1967 yılında "Paragraphs on Conteptual Art" ve 1969'da "Sentences on Conteptual Art" adlı yazılarıyla Sol LeWitt'in, özünde düşüncelerin sanat yapıtları olabileceği şeklinde tezleri ortaya çıkacaktır.

değerinin olmaması bizzat bu üretimin –sanat dünyası bağlamında– "önemsiz" olduğunu göstermektedir. Bu açıdan Fluxus için önemsiz ve değersiz olan bu eylemler son kertede vazgeçilebilirdi.[9]

İkinci büyük kopma Stockhausen'ın New York'taki *"Originale"* operasının açılışında yaşanmıştır. Henry Flynt ve Tony Conrad'a göre Karl Heinz-Stockhausen Amerika'nın beyaz faşist elitizminin destekleyicisiydi ve Maciunas'la bazı isimler bu görüşe katılmaktaydı, sonunda operanın prömiyerini boykot ettiler. Boykotun nedenleri, Stockhausen'ı yüksek kültürün elitizmini sunmakla ve onu yeni müziğin *"Avrupalı Lideri"* olarak beyaz faşistlikle suçlamalarıydı. Maciunas, Stockhausen'ı *"nasyonalist megalomanyak"* olarak değerlendirmekteydi.[10] Ben Vautier, George Maciunas, Takako Saito, Ay-O ve Henry Flynt konseri protesto eden bir bildiri dağıtmıştır. Konserde yaşanan bir olay, Alison Knowles, Dick Higgins ve Allan Kaprow'un hem konserde hem de protestoda yer almasıydı. Bu biçimiyle Fluxus içerisinde konsere katılanlar, konseri protesto edenler ve konsere hem katılıp hem de protesto edenler olmak üzere üç ayrı yaklaşım ortaya çıkmıştı.[11] Bu süreç sonrasında kolektif ruhun kaybolması ve Maciunas'ın Paik ve Higgins gibi sanatçıları *"bireyci"* davranmakla suçlamasıyla başlayan süreç devam etmiş, 1962–1964 arası dönemde grubun temel figürlerinden olan Dick Higgins, Jackson Mac Low, Tomas Schmit, Nam June Paik, Wolf Vostell, Daniel Spoerri ve Emmett Williams gruptan ayrılmıştı.

*

9 Maicunas bu değerleri 1965 bildirisinde formüle etmiştir. *Bkz.* George Maciunas, *"Fluxus Broadside Manifesto"*, Fluxus: New York, tarih belirtilmemiş [ykl. 1965], Gilbert and Lila Silvermann Fluxus Koleksiyonu, manifestonun içeriğinin aktarıldığı kaynak için *bkz.* Benjamin H.D. Bucloch, v.d., *"Art Since 1900"*, Thames&Hudson, 2004, s.456.

10 Owen F. Smith, *"Fluxus: The History of An Attitude"*, San Diego University Press, San Diego-1998, s.158.

11 Hannah Higgins bu katılım konusunu sorunsallaştırmıştır. *Bkz.* Hannah Higgins, *"Fluxus Experience"*, University of California Press, London, 2002, s.71 vd.

Fluxus bu dönemin elbette tek sanat hareketi değildir, oluşumlar (happenings), yeni dans, minimalist heykel, pop-art, asamblaj ve junk materials gibi akımlar/üretim biçimleri, 1960'ların yönelimlerini oluşturan genel panoramanın parçalarıdır, ama belki de majör hareketlerin başında Fluxus'un olduğu söylenebilir. Öte yandan, bu dönemden itibaren üretim biçimlerinin yükseldiği, sanat akımlarının çöktüğü bir döneme girilmektedir. Dadaizm ve sürrealizm gibi avangard akımların kolektif eylemlerinden bireyselliklere dönüşen bir dönem başlamaktadır. George Maciunas'ın Fluxus'u komünizmle özdeşleştirmesi ve geliştirdikleri somut yaklaşımların (*concretism*) dayanak noktalarını tarihsel materyalizm ve sosyalist realizm olarak görmesi, bu sanatçı kolektivitesinin dağılmaya başlamasıyla sonuçlanmıştı. Avrupalı sanatçıların çok daha fazla politikayla angaje olmasıyla buna belirli bir mesafede kalan ABD'li sanatçılar arasında bir yarılma gözlemlenirken Maciunas'ın Fluxus'u sosyo-politik bir çizgide tanımlaması sanatçı arkadaşlarından çok destek görmemişti. Fluxus'ta Dada mirası olarak absürdlüğün kullanımı, Avrupa'da bir *"déjá-vu"* hissi yaratmıştı[12] ve grup 1964'ler itibariyle dağılım sürecine girmişti, artık bazı sanatçılar bireysel işleriyle daha fazla ilgilenmeye başlıyorlardı.

1970'ten itibaren düzenlenen etkinlikler, Fluxus'un tarihçesine geçmiştir ama bu etkinliklerde, Fluxus'un 1963 manifestosunda ileri sürülen politik düşüncelerin etkin olmadığı ve daha estetize bir açıdan ilerleyerek politik hedeflerin tasfiye edildiği görülmektedir. Politik eylemlerinin azalmasına rağmen, Fluxus ütopik yapısını asla kaybetmemişti. Ölümüne yakın dönemlerde Maciunas, New Marlborough'da bir çiftlik içerisinde ütopik bir komün kurmayı tasarlamaktaydı.[13]

12 Andreas Huyssen, Amerikanın neo-Dada olgusuna bir yenilik, heyecan, hamle niteliğini verdiğini ama bunun Avrupa'da sadece bir *déjà vu* hissi yarattığını belirtmektedir. *Bkz.* Andreas Huyssen *"The Search for Tradition: Avant-Garde and Postmodernism in the 1970s"*, New German Critique, No. 22, Special Issue on Modernism, Kış, 1981, s.30.

13 Stewart Home, *"The Assault on Culture: Utopian Currents From Letrrism to Class War"*, Aporia Pres and Unpopular Books, London, 1988, s.59.

*

Fluxus önceleri *"aksiyon müziğinden"* doğmuştu, fakat sonraları yayınlar, sanatçı kitapları, teorik kitaplar ve performanslar gerçekleştirmişti. Fluxus'un temelinde sanat üretimi, sanat yapıtlarının sergilenmesi ve satışı değil; sanat nedir, sanatın içeriği ve formu nedir ve toplumda sanatın ve sanatçının rolü nedir ve ne olmalıdır gibi soruların sorgulanması yatmaktaydı. Bu açıdan Fluxus'ta performatif üretimler ve nesnelerden ziyade, tarihinin ve anlamının akışkanlığını anlamak, iletişim ve sosyal yaratıcılık üzerindeki ısrarını analiz etmek gerekmektedir. Eğer bu "kavramlara" bakılırsa, Fluxus'un, sadece biçimsel değişimlere odaklanan geleneksel tanımıyla *"sanat akımlarının"* aksine, sanat dünyasında hâlâ tartışılabiliyor olmasının nedenleri görülebilir.[14] Fluxus'ta sanat işlerinin anlamlandırılması izleyiciye bırakılır; bu sanat işi ve izleyici arasında etkileşime dayalı bir iletişim yaratır.

Fluxus, sanatlar arasındaki ayrımların ortadan kalktığı, tüm sanatsal üretim biçimlerinin *"teorik ve pratik"* açıdan bir potada eritildiği bir üretim biçiminin öncü hareketlerinin yer aldığı dönemde ortaya çıkmıştır. Bu üretim biçiminin adlandırılmasını Fluxus sanatçılarından Dick Higgins *"Intermedia"* (ortamlar-arasılık) olarak belirtmişti. Dick Higgins happenings, Fluxus, performans sanatı, görsel şiir, somut şiir, somut müzik, kavramsal müzik gibi 1950'lerin sonlarında ve 1960'ların başlarında gelişen, geleneksel sanat formlarının ve kavramlarının arasındaki sınırları kaldırmaya yönelik eylemlerde bulunan sanat hareketlerini nitelendirmek için bu terimi kullanmaktadır. Fluxus'un çağdaş sanat pratikleri üzerindeki etkilerini ve yasallaşma sürecini çağdaş sanat üretimlerinde görebilmek mümkündür. Çağdaş sanat pratiklerinde ses yerleştirmeleri, video yerleştirmeleri, performans videoları ya da video performanslar, sanatçı kitapları, objeler ve videonun aynı ya da farklı işler içerisinde olarak

14 Ken Friedman, *"Fluxus and Company"*, içinde Fluxus Reader, Ken Friedman (ed.), West Sussex: Academy Editions, 1998, s. 244.

sanatın sunumunda yer alması bienallerde ve sergilerde oldukça sık karşılaşılan formlardır; sanatçılar artık kendilerini herhangi bir kategoriye dâhil etmek istememekte ve kendilerini ifade edebileceği tüm olası formları kullanmaya çalışmaktadır.

John Cage'in düşünsel ve fiziki varlığının yanında, Fluxus üzerinde *"düşünsel"* açıdan etkili olan akımların da belli bir tarihsel yapıyı oluşturdukları belirtilmelidir. Bu akımlar 1960'larda ortaya çıkan biçimleri çeşitli açılardan etkilemişlerdir. Bunlar arasında Mayakovski'nin önderliğini yaptığı LEF grubu ve Bauhaus da bulunmaktadır. LEF grubunun Fluxus üzerindeki etkisini materyal bakış üzerinden *"somutçuluğa"* (concretism) uzanan yolu açması açısından değerlendirmek gerekmektedir. Bauhaus etkisini, zanaatkâr-olarak-sanatçı olarak görmek mümkündür. Bu açıdan George Maciunas'ın William Woods ile yaptığı bir röportajda *"Bizler Fluxus sanatçısı olarak anılmaktan hoşlanmayız. Biz sadece Flux-insanıyız, Flux-işçisiyiz"* demecini vermesi önemlidir.[15]

Sanatçılar, yazarlar, film yapımcıları, tasarımcılar, kompozitörler ve şairler uzmanlık alanları arasındaki sınırları kaldırmış, araçsallık bağlamında çok çeşitli ve çok yönlü üretimi sağlayan; böylece çok farklı okumalara izin veren bir üretim biçimi geliştirmişlerdir. Fluxus bu noktalarıyla beraber 1950'lerin ciddi, katı ve kapalı kültürel ortamına karşı sanat dünyasına yeni bir canlılık getirmiştir. Fluxus'ta gözlemlenen anlatım yoğunluğu ve canlılığıyla birlikte Fluxus sanatçılarının yarattığı ortak dil, sanat dünyasına getirdiği canlı ortam, yarattığı ortak deneyim ve arzu ufkunu[16] görebilmek için bugünün çağdaş pratiklerine kısa bir

15 *"We don't like to* [be] *called "Fluxus" artist. Just the "fluxman", "flux-worker"* Seattle'daki KRAB radyosunda William Woods'un George Maciunas'la röportajından, Seattle, ABD, Eylül, 1977.

16 Dick Higgins 1982'de yazıp, 1985'te revize ettiği "Fluxus: Theory and Reception" adlı denemesinde Gadamer'in hermeneutik döngüdeki "ufuk" metaforunu, Fluxus işlerine uygunluğu için kullanmıştır. *Bkz.* Dick Higgins, *"Fluxus: Theory and Reception"*, Lund Art Press, Vol.2, No.2, 1991, s.39 vd. Hannah Higgins'in çalışması hermeneutik yorumun Fluxus işleri

bakış atmak yeterli ve bu nitelikler, kavramsal sanatın ileri sürdüğü tezlerin, ön-belirimi olarak gayet açıklıkla sanat tarihinde yer almaktadır.

**Kaynakça:**

Clavez, Bertrand & Claudia, "*Bibliographie sur Fluxus*", Yer-Tarih belirtilmemiş, 4TFluxus.

Flynt, Henry, "*Against "Participation: A Total Critique of Culture"*, 1993.

Friedman, Ken (ed.), *Fluxus Reader*, West Sussex: Academy Editions, 1998.

Higgins, Dick, "Fluxus: Theory and Reception", *Lund Art Press*, Vol.2, No.2, (1991).

Higgins, Hannah, "*Fluxus Experience*", University of California Press, London, 2002.

Home, Stewart, "*The Assault on Culture: Utopian Currents From Letrrism to Class War*", Aporia Press and Unpopular Books, 1988.

Huyssen, Andreas, "The Search for Tradition: Avant-Garde and Postmodernism in the 1970s", *New German Critique, No. 22* içinde, Special Issue on Modernism, Kış, 1981.

Maciunas, George, "*Fluxus Broadside Manifesto*", Fluxus: New York, 1965. Akt. Benjamin H.D. Bucloch, v.d., "*Art Since 1900*", Thames&Hudson, 2004.

Oren, Michel, "Anti-Art as the End of Cultural History", *Performing Arts Journal, Vol.15* içinde, *No.2*, May, 1993.

Smith, Owen F., "*Fluxus: The History of An Attitude*", San Diego University Press, San Diego, 1998.

Woods, William, George Maciunas ile röportaj, Seattle, ABD, Eylül, 1977.

Zumdick, W., "*PAN XXX ttt: Joseph Beuys als Denker: Sozialphilosophie, Erkenntnistheorie, Anthropologie*", Johannes M. Mayer, Stuttgart, 2002.

üzerinde deneyimlendiği bir araştırmanın ürünüdür. *Bkz.* Hannah Higgins, "*Fluxus Experience*", University of California Press, California, 2002.

## Yerleştirme Sanatının Kavramsal Sanatla İlişkisi: *Kavramsal Sanatta Duygulanım ve Deneyim Üzerine*

*Deniz Güvensoy*

Yerleştirme sanatı nedir? Onu heykel, mimari, arazi sanatı ya da çevre sanatından nasıl ayırırız? Belirleyici özellikleri nelerdir ve de zaman içinde nasıl bir değişim göstermiştir? Belki de çıkış noktası olarak onun "ne" olduğu sorusu yerine, ne olmadığıyla başlamak bize bir tanım için gerekli kolaylıkları sunacaktır. Yerleştirme sanatı ya da diğer adıyla enstalasyon, uzun yıllardan beri benimsenmiş bir sanatsal form olsa da -başlangıç olarak Duchamp'ın *Mile Strings*'i (1942) ya da Kurt Schwitters'in *Merzbau*'su (1923-1937) gibi örnekler gösterilir- onun kuramını oluşturmak, ne olduğu hakkında düşünmek için biraz geç kalınmıştır. Juliane Rebentisch 2002 yılında yerleştirme sanatı estetiği hakkındaki ilk doktora tezini (Ästhetik der Installation) yazmıştır.[1] Sanat tarihçisi Claire Bishop'ın "Installation: A Critical History" (2005) isimli çalışması ise tarihsel gelişiminin yazılmasında ilk önemli örneklerden biridir. Peki yerleştirme sanatı ne değildir? Birincisi, resim, heykel, fotoğraf gibi bir medyum değildir. Yerleştirme sanatı diğer bu medyumlar gibi belirli teknik, biçimsel ve maddi özellikler ve zorunluluklar taşımaz.

Janr olup olmadığı ise tartışmalı bir konudur. Sanat tarihinde janr; kurumsal olarak tanımlanmış tipolojiler ve de çeşitli janr pratiklerinin janr tipolojilerini değiştirdiği tarihsel gelenekler[2] olarak tanımlanabilir. Bu nedenle, her ne kadar enstalasyon sanatı bir değil, birkaç farklı janr'ın oluşumuna neden olmuş olsa da

1 Anne Ring Petersen, *Installation Art: BETWEEN IMAGE AND STAGE*, Chicago Press, 2015, s.19. İngilizceden çeviri yazara ait.

2 *A.g.e.*, s. 33.

yine de onu janr kavramı çerçevesinde tanımlamak bir kolaylık sağlayacaktır.[3]

En önemlisi de kavramsal sanat gibi sanatsal bir akım da değildir. Buna rağmen; kavramsal sanatla birlikte sanat yapıtının özerkliğini sorgulamada çok önemli bir rol oynamıştır.[4]

Petersen, yerleştirme sanatını tanımlamada bize üç ilkeden söz eder:

1- Yerleştirme, mekânı ve bağlamı harekete geçirir.
2- Yerleştirme, yapıtı zaman içine yayarak durumun ve sürecin özelliğini kazanmasına neden olur.
3- Yerleştirme, izleyicinin bedensel ve öznel deneyimine ve de alımlamanın zamansal görünümlerine fenomenolojik olarak odaklanır.[5]

Petersen yerleştirmeyi yeni bir terimle adlandırma yoluna gider ve onun aslında bir 'pasaj–yapıt' olduğunu söyler. Yerleştirme, her zaman farklı kavramsallaştırmaların, farklı durumların arasında yer alan, fiziksel/mimari özellikler taşıyan hem sabit bir geçit hem de bir geçiş halidir. Hem eşikteki performatif bir oluştur hem de eşiğin kendisidir. Örneğin, Robert Morris'e göre yerleştirme, mimari ve heykel arasındaki eşikte yer alır. Birçok başka görüşe göre, tiyatro ve görsel sanatları ya da sanat ve yaşamı birbirine bağlayan bir geçit işlevi de görür. Ayrıca görme, duyma ve dokunma duyularımız arasındaki geçişleri de işleve sokar.[6] Kısacası yerleştirme, doğası gereği performatif, deneysel, etki ve tepkiye açık oluş hâlinde bir sanat yapıtı kavramının ortaya çıkmasında etkili olmuş bir sanatsal biçimdir.

Bishop'a göre ise, yerleştirme 'izleyicinin fiziksel olarak içerisine girdiği' bir türdür.[7] Onu tanımlamada kullandığı bazı anah-

3 *A.g.e.*, s. 35.
4 *A.g.e.*, s. 42.
5 *A.g.e.*, s. 41.
6 *A.g.e.*, s. 111.
7 Claire Bishop, *'Installation Art: A Critical History'*, Routledge, 2005, s. 6.

tar kelimeler "teatral", "içine alan" ve de "deneyimsel"dir. Görsel deneyimin ötesinde bedensel bir deneyim olanağı sunduğu için, "izleyici" kelimesinin yerine "katılımcı" kelimesinin kullanılması daha yerindedir. Dokunma, koklama, duyma ve görme gibi duyuların birbirine karıştığı sinestetik bir deneyim olanağı sunarak yapıtı bütünsel olarak algılamamıza fırsat verir.

Kavramsal sanatçı Ilya Kabakov, yerleştirmenin 'maddedışı'[8] özelliğine dikkat çeker. Bir yerleştirme işi, mekân odaklı ve geçicidir. Bir yerden başka bir yere taşındığında onu orijinal hâlinde koruyabilmek imkansızdır. Fotoğraf ve videoyla belgelenmiş kopyalarıysa asla mekânda yaşattığı fiziksel deneyimin yerini tutmaz.[9] Yerleştirme, "şu andaki fiziksel yerde" gerçekleşir ve katılımcının anlık duyusal deneyimine odaklanır.

Yerleştirmenin duyumsamaya verdiği önem, sanat nesnesini, malzemeyi, biçimi, müellifliği, medyumu, yapıtın üretimi anındaki sanatçının öznel deneyimi, üslubu ve izleyicinin yapıt karşısındaki duygulanımlarını reddeden, yapıtı dile ve düşüncelere indirgeyen kavramsal sanatla çelişir. Kavramsal sanat duyumsanabilir olan ve de düşünülebilir arasına belirgin bir sınır koyar. Lippard'a göre;

> 1960'larda anti-entelektüel, duygusal, içgüdüsel sanat yapım süreçlerine karşıt olarak, düşünme süreçlerini öne çıkaran

8 Kabakov'un da öncülerinden olduğu Moskova Kavramsalcılığı, Batı kavramsalcılığından farklı olarak tinsel ve romantik bir kavramsal sanat anlayışı benimsemiştir (B. Groys, Moscow Romantic Conceptualism in A-Ya, no. 1, 1979). Batılı anlamda kavramsal sanat, duygular, romantizm ve tin gibi kavramları dışlayarak sadece akla ve dile yoğunlaşmaktayken Moskova Kavramsalcılığının ruhani ve mistik bir yanı olması, 'mistik bir Rus tininin' varlığına inancı, bazı yorumcuların Moskova Kavramsalcılığının aslında var olmadığını iddia edecek kadar ileri gitmesine neden olmuştur (Dictionary of Moscow Conceptualism, P.68, ed. Andrei Monastyrsky, trans. Octavian Eşanu, Contimporary, 2010). Bu yüzden buradaki Ilya Kabakov'un kullandığı maddedışı sözcüğünü (Immaterial) Lucy Lippard'ın kavramsal sanat hakkındaki ünlü makalesi 'Dematerialisation of the Art Object' (Sanat Nesnesinin Gayrimaddileşmesi) ile karıştırmamak gerekir.

9 *A.g.e.*, s. 17.

> ultra-kavramsal bir akım ortaya çıkmıştır. Sanatçılar eserlerini atölyede tasarlayıp zanaatkârlara yaptırdıkları ve sanat nesnesi bu sürecin sonundaki bir ürüne dönüştüğü için birçok sanatçı sanatın fiziksel evrimine olan ilgisini kaybetmiştir... Böylece görsel sanatlar, bir tarafta düşünce olarak sanat, öte yanda eylem olarak sanat şeklinde iki yola doğru evrilmiştir. Birincisine göre, madde reddedilir, duyumsama düşüncelere çevrilir, ikincisindeyse madde enerjiye ve zaman-devinim'e dönüştürülür.[10]

Kavramsal sanat, estetiği, fizikselliği ve sanat yapıtının bir duyumlar bütünü olarak varlığını tamamen reddeder; belirli bir zaman ve mekâna odaklanmak yerine düşünceyi bir sanat yapıtı olarak önerir. Oysaki yerleştirme sanatı, "şu anda ve burada"dır ve de bir bedene ihtiyaç duyar. Bu yüzden onun duygulanımsal (affective) yapısı, hislerinden arındırılmış kavramsal sanatla çatışmaya girer. Sol LeWitt'in bazı açıklamaları, kavramsal sanat çerçevesinde incelenebilecek yerleştirme örneklerinin karşılaştığı bu paradoksun altını çizer:

> Büyük ölçekli sanat yapıtı, izleyici karşısında devleştiğinde bu baskınlık, yapıtı oluşturan fikrin kaybolması pahasına, biçimin fiziksel ve duygusal gücünü vurgular.[11]
>
> Her tür üç boyutlu sanat fiziksel bir olgudur. Bu fiziksellik onun en bariz ve en dışavurumcu içeriğidir. Kavramsal sanat izleyicinin gözü veya duyumlarından çok anlığını uyarmak için yapılır. Üç boyutlu nesnenin fizikselliği duyusal olmayan içeriğiyle çelişkiye düşer. Renk, doku, yüzey ve biçim ürünün yalnızca fiziksel yanını güçlendirir. Bu fiziksellikte izleyicinin ilgisini çeken herhangi bir şey bizim düşünü alanımıza

10 Çeviri yazara ait. Lucy Lippard, *Six Years:The Dematerialization of Art Object from 1966 to 1972*, University of California Press, 2001 (1973), s. 42-3.

11 Türkçeye yazar tarafından çevrildi. Orj.: Sol LeWitt, 'Paragraphs on Conceptual Art', Pages: 12-16, in 'Conceptual Art: A Critical Anthology', Ed: Alexander Alberro, Blake Stimson, 1999, first appeared in Artforum, 5:10 (Summer 1967), s. 79–84.

> engeldir ve dışavurumsal bir kurgu olarak kullanılır.[12] Öncelikle görme duyusu için anlamlandırılan sanat, kavramsal olmaktan çok algısaldır.[13]

LeWitt'in us/beden(göz), akıl/duygular, fiziksellik/fikirler ve algısal/kavramsal gibi ayrımların kesin bir dille altını çizmesi usun bedene göre önceliğini öneren Kartezyen ayrımın geçerli kabul edilişini düşündürür. Oysa ki Spinoza'ya göre, bedenin us üzerindeki denetimi bir yanılsamadır. Ne us ne de beden bir diğerinden üstündür. Deleuze; Spinoza'nın "paralellik" ilkesinin "bilinç aracılığıyla tutkulara egemen olma girişimi olarak ahlakın dayandığı geleneksel ilke"yle çeliştiğini anlatır. Deleuze'e göre paralellik ilkesi aşağıdaki gibidir:

> Beden harekete geçtiğinde, ruhun acı çektiği ve beden kendi payına acı çekmeden, ruhun harekete geçmediği söylenmekteydi (ters ilişki kuralı, *bkz.* Descartes, *Ruhun Tutkuları*, Madde 1 ve 2). *Ethica*'ya göre, tam tersine, ruhta eylem olan zorunlu olarak bedende de eylemdir; bedende tutku olan zorunlu olarak ruhta da tutkudur. Bu dizilerden birinin diğeri karşısında bir üstünlüğü yoktur.[14]

Spinoza'ya göre; düşünceler ve bedenler arasında kesin bir ayrım ya da üstünlükten söz edilemez. Her şeyden önce beden ve us; biçimler ve işlevlerle tanımlanamaz. Spinoza, bedenler ve de zihinlerin töz ya da özne olmadığını, onların 'kipler' olduğunu söyler.[15] Beden, kendisini oluşturan parçacıklar arasındaki hareket ve durağanlık, hız ve yavaşlık ilişkileri bütününden ve de

---

12 Çeviren: Nazlı Damlacı, "Sanat Olarak Betik", 1980, http://www.sanattanimitoplulugu.org/Kavramsal%20Sanat%20Uzerine%20Paragraflar.htm Orj. (LEWITT; 1999: 12-16)

13 Çeviren: Nazlı Damlacı, "Sanat Olarak Betik", 1980, http://www.sanattanimitoplulugu.org/Kavramsal%20Sanat%20Uzerine%20Paragraflar.htm Orj. (LEWITT; 1999: 12-16)

14 Gilles Deleuze, *Spinoza, Pratik Felsefe*, çev. Ulus Baker, Norgunk Yayınları, İstanbul,2005, s. 25, Orj. Deleuze, 1988:18

15 *A.g.e.*, s. 133-4, Orj. Deleuze,1988:124

diğer bedenlerle yaşadığı duygulanma ve duygulandırılma kapasitesinden oluşur.[16]

İki bedenin yaşadığı bu duygulanımsal (affective) karşılaşmalar bedenlerimizin bütünlüğünü sürdürebilmesi ve tutarlılığı üzerinde olumlu ve olumsuz sonuçlar doğurur. Bilincimiz bütün bu sonuçları oluşturan ilişkileri görmezden gelir ve bu sonuçların ereksel nedeni olarak kendini görme yanılsamasına düşer. Fakat aslında, bilinç, kudretsiz bütünlüklerin daha kudretli bir bütünlüğe (veya ters yönde) geçişi ya da daha ziyade geçiş hissidir. Bilinç tamamen geçişlidir. Bilincin sadece enformasyon olarak bir değeri vardır ve bu enformasyon zorunlu olarak bulanık ve çarpıtılmıştır.[17] Bu yüzden, usun kendi özgür düşünceleri olarak atfettikleri aslında bedenler arasındaki farklı duygulanımların oluşturdukları ağlarla bağlantılıdır. Spinozist bir okumaya göre; Sol LeWitt'in usa tanıdığı üstünlük, bilincin 'sonuçlarla nedenleri karıştırarak şeylerin (neden–sonuç) düzenini tersine çeviren'[18] yanılsamasıyla ilgili olabilir.

Deleuze ve Guattari'ye göre sanat yapıtı; 'bir duyumsamalar bloğu', 'algı ve duygulanımların yoğunlaşması'dır.[19] Duygulanım (affect) ise şeylerin, hayvanların, insanların kendi doğal farklarını aştıkları bir noktaya ulaştığı bir belirsizlik, ayrılamamazlık bölgesidir.[20] İnsanın 'insandışı oluşu' olarak duygulanım, bir varlığın bir başkasına dönüşmesi değil, ötekine duyumsama aktarmasıdır.[21] Sanatçılar, duygulanım üreticileri ve sunucularıdır.[22] Sanat ise 'duyumsamaların dili'dir ve de sanatın düşünceleri yoktur. Sanat, dilin yerine algı, duygulanım ve duyumsama bloklarından oluşan bir anıtı ikame etmektedir.[23]

16 *A.g.e.*, s. 133, Orj. Deleuze, 1988:123
17 *A.g.e.*, s. 29. ,Orj. Deleuze, 1988:21
18 *A.g.e.*, s. 29, Orj. Deleuze, 1988:21
19 Deleuze, Gilles, Guattari, Félix, '*What Is Philosophy?*', Columbia University Press, 1994, s. 164, çeviriler yazara ait.
20 *A.g.e.*, s. 173.
21 *A.g.e.*, s. 173.
22 *A.g.e.*, s. 175.
23 *A.g.e.*, s. 176.

Deleuze ve Guattari'nin düşünceleri; açık bir biçimde 'duyumsamaları kavramlara dönüştürdüğünü' iddia eden kavramsal sanata karşı çıkar. Yazarlara göre, duyumsamanın enformasyona çevrilişi ve de bu bilginin sonsuz kere yeniden üretilebilir olması onun gündelik hayatın bayağılığından ayrılamaz hale gelmesine, sermayenin emreden sözcüklerinin bir yankısına dönüşmesine sebep olur.[24] Kavramsal sanat, yeni bir gerçeklik yaratmak yerine kapitalizmin işlevsel mantığını taklit etme ve de onun koşullarına uyum gösterme yoluna gitmiştir.[25] Oysaki 1966-1972 yılları arasında, kavramsal sanatın gayrimaddi doğası ve formu reddedişinin sanatı bir meta olmaktan çıkardığı için kapitalizme eleştirel bir mesafe koymayı sağladığı ve onun politik gücünü oluşturduğu görüşü hâkimdir. Kavramsal sanat yapıtları sanatçının talimatlarını uygulayan herkes tarafından üretilebilir, kullanılan malzeme basit, ucuz ve önemsizdir, sanatçının üslubu ve zanaatı işin içinde olmadığı için kolayca satılamaz. Fakat bu devrimci çıkış çok uzun sürememiş, kimse para vermez denilen kavramsal sanat işleri diğer yapıtlar gibi müzeler ve koleksiyonerler tarafından yüksek meblağlara satın alınarak küresel pazara giriş yapmıştır. Joseph Kosuth; o yıllarda kavramsal sanata özgü fiziksellik ve deneyim karşıtlığının en ateşli savunucularındandır. Hatta öyle ileri gider ki o yıllarda (1966-1972) yerleştirme sanatına gerek kuram gerek pratik açısından öncülük etmiş, anti-form, yeryüzü sanatı (earthworks), süreç sanatı (process art) gibi örnekleri bile topa tutmuştur. Kosuth'a göre üç çeşit sanat vardır: Formel, reaktif ve kavramsal sanat. Reaktif sanat, Kosuth'a göre; "bir yandan gelenekselliği korurken bir yandan avangard olmaya çalışır. Maddi (heykel) ya da görsel (resim) alandaki yerini güvencede tutarken bir yandan da çığır açıcı, yeni hareketler yapmaya çalışır. Bunun sebebiyse sanat pazarının 'mal' talebidir. Arazi sanatıyla çalışan

24 Stephen Zepke, '*THE CONCEPT OF ART WHEN ART IS NOT A CONCEPT: Deleuze and Guattari against Conceptual Art*', Angelaki Journal of Theoritical Humanities, Volume II, No I, Taylor & Francis Group, 2006, s. 159.

25 *A.g.e.*, s. 160.

birçok sanatçı galeriye büyütülmüş fotoğraflar (resim), torbalarca tahıl, toprak, hatta kökünden edilmiş bir ağaç (heykel) bile getirmektedir."[26]

Kosuth, iyice radikalleşerek, nasıl felsefe ya da bilim herhangi bir izleyici kitlesine ihtiyaç duymuyorsa sanatın da duymasının gerekmediğini söyler. Sanatın izleyicisi artık sadece aynı zamanda katılımcıları olan sanatçılardır. Sanat artık felsefe ya da bilim gibi 'ciddi' bir şeydir. Kavramsal sanat, sanatsal önermelerinin anlamı, işlevi, kullanımı ve sanat kavramıyla ilişkisi üzerine bir araştırmadır ve de daha önceki sanattaki duyumsama ve kavram arasındaki ikilik nedeniyle aracı olarak ihtiyaç duyulan sanat eleştirmenine artık ihtiyaç kalmamıştır.[27]

Tabii ki Kosuth'un sanat, bilim ve felsefeyi birleştiren yaklaşımları Deleuze ve Guattari'ye göre yanlıştır. Çünkü bu üç alan sonsuzluk kavramını ele alma yöntemleri ve bu kavramı araştırdıkları düzlemin doğasına göre birbirinden ayrılır. "Felsefe, sonsuzluk kavramına tutarlılık kazandırmaya uğraşırken bilim kaynak gösterilme uğruna ondan feragat eder, sanat ise sonsuzluğu sonluluk içinde muhafaza etmeye çalışır."[28] Kavramsal sanat iddia ettiği gibi duyumsamalardan kavramlar oluşturmaz. Onun oluşturdukları kavram değil, sadece "kavramlar hakkında duyumsamalardır."[29] Kavramsal sanat, sanat (kompozisyon düzlemi), bilim (koordinatlar düzlemi) ve felsefenin (içkinlik düzlemi) sonsuzluğu araştırdıkları düzlemleri birbirine karıştırır. Bu yüzden onun öne sürdüğü kompozisyon yüzeyi, sadece tanımlayıcı, enformasyon sağlayıcı, etkisizdir ve duyumsamaları farklı biçimlerde yeniden üretmekten başka bir amacı yoktur.[30]

---

26 R. Lucy Lippard, 2001 (1973), s. 148.

27 *A.g.e.*, s. 148.

28 Gilles Deleuze, Félix Guattari, '*What Is Philosophy?*', Columbia University Press, 1994, s. 197.

29 Deleuze ve Guattari, Joseph Kosuth'un ismini vermeden onun yapıtına açıkça referans verir: "*Bir şey, aynı ölçülerde onun fotoğrafı ve de sözlükteki anlamı.*" (Deleuze -Guattari, 1994:198).

30 *A.g.e.*, s. 198.

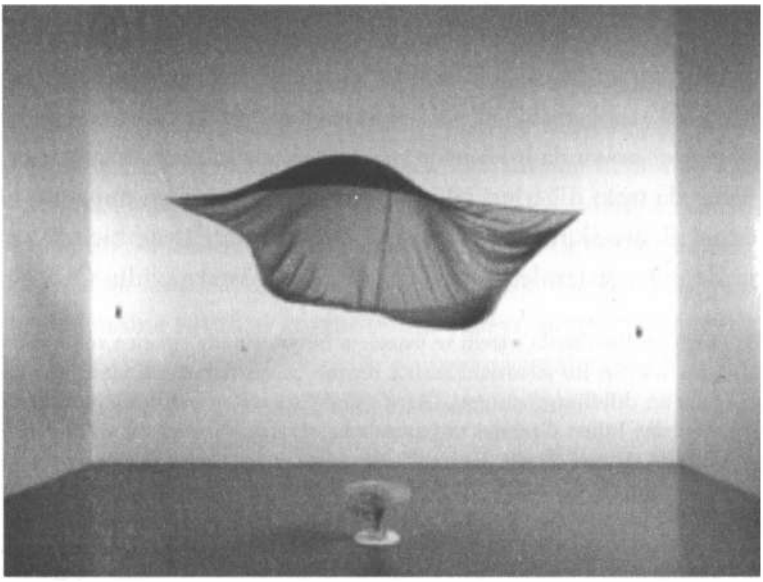
İkinci Dünya Savaşı'ndan sonra, hükümetlerin ekonomik gelişme planları, askeri ve iletişim alanlarındaki teknolojik gelişmelere yapılan yatırımlar; enformasyon, sistem kuramı ve sibernetik gibi alanların popülerlik kazanmasına yol açmıştır. Yine bu yıllarda yapı ve sistemlere olan ilgi, sadece matematik ya da beşeri bilimler de değil, sosyal bilimler, dilbilimi, göstergebilim, antropoloji, psikanaliz ve sosyoloji gibi alanlara da sıçramıştır.[31] Kavramsal sanat, zamanının önde gelen bu kuramlarına ilgisiz kalmamış, iletişim ve enformasyonun bir sistem olarak incelenmesine odaklanmış ve sanattaki dışavurumcu, öznel eğilimlere karşı çıkmıştır.

Burnham 1968'de yazdığı, bilim ve teknolojinin heykel sanatı üzerindeki etkilerini incelediği kitabında, sistem kuramından beslenen bir sistem estetiğinin temellerini atar. Ona göre, "sistem tıpkı sanat nesnesi gibi, fiziksel bir varlığa sahiptir fakat izleyici-nesne ikiliğini korumak yerine, izleyici ve nesneyi birbirleriyle etkileşen bir olaylar bütünün içine dahil eder."[32] Sistem sanatı, tıpkı kavramsal sanat gibi enformasyona ve dile dayalı, estetik karşıtıdır. Sistem sanatı; sanat nesnesinin yerine doğal, biyolojik, toplumsal, ruhsal, ekonomik sistemleri koyar ve de bu sistemler arasında eşlemeler yaparak sistemin doğasını araştırır. Sanat da tıpkı diğerleri gibi bir sistemdir; yapıt tüm duygusal ve öznel aktarımların dışına çıkarak sisteminin işleme biçimlerini ve de diğer sistemlerle kurduğu ilişkileri göstermelidir. Örneğin

31 Meltzer 1960'larda sistem ve yapıların birçok alanda egemen rol oynadığını belirtir. Bu yıllardaki başlıca önemli çalışmalar: Ferdinand de Saussure'ün dilbilimsel sistemi, Claude Lévi-Strauss'un antropolojik sistemi, Algirdas Julien Greimas'ın yorumlama sistemi, Jacques Lacan'ın ruhsal sistemi. Lacan, *Écrits,* Foucault, *Les Mots et les choses: Une archéologie des sciences humaines,* A. J. Greimas, *Structural Semantics hepsi 1966 yılında basılmıştır.* Claude Lévi-Strauss'un daha erken dönem çalışması (1948) *'The Elementary Structures of Kinship'de* akrabalığı kapalı bir sistem olarak inceler (MELTZER, 2013:16). Roland Barthes'ın *Elements of Semiology* 1964 yılında basılmıştır ve yapısalcılık açısından önemli bir çalışmadır.

32 Jack Burnham, *'Beyond Modern Sculpture: The Effects of Science and Technology on the Sculpture of This Century'*, Pub. Braziller, 1975 (1968), s. 372.

bir sistem sanatçısı olan Hans Haacke; 1968 yılında "çevresiyle fiziksel olarak ilişkiye giren bir heykelin artık nesne olarak adlandırılamayacağını söyler." Daha ziyade, " 'sistem' olarak adlandırılabilecek, birbirleriyle bağlantılı süreçlerle ilişkili bir çevreyle bütünleşmiştir. İzleyici bu süreçlerin tanığıdır, sistem hayali (imgesel) değil, gerçektir."[33] Haacke 1963 yılından beri doğal ve biyolojik sistemlerin kurduğu ilişkiler ağını sanatının konusu yapmıştır. (Maddenin yoğuşma ve buharlaşmasını gösteren su küpleri, buzdan yapılmış yapıtlar, organik gelişimle ilgili yapıtlar, çim, kuluçkadaki tavuklar, hava durumu üzerine yapıtlar gibi...) Ona göre doğal ve biyolojik sistemler de enformasyon ve iletişim sistemlerine benzer bir yapısallık içinde inşa edilmiştir. Haacke, yerleştirmelerinde yapıtın görünümüyle, izleyicide uyandırdığı estetik duyguyla ilgilenmez, onun ilgilendiği farklı sistemler arasında kurulan bağlantılardır.



Haacke, Blue Sail, 1964-65

33 R. Lucy Lippard, 2001 (1973), s. 37.

Eve Meltzer'e göre, 1960'larda önem kazanan yapısalcılık felsefesinden etkilenen kavramsal sanat ve sistem sanatı; herhangi bir anlamlı sistemin (toplum, aile, ekonomi, bilinçdışı vs) dil gibi yapılandığı fikrini benimser. Bu yüzden sanat da dil gibi yapılanmalı, hatta dile indirgenmelidir. Dil o kadar güçlü bir yapıdır ki, özneyi hatta dünya üzerindeki bütün şeyleri[34] o inşa etmiştir. Dil, tıpkı haritabilimde dünyayı tanımlayan, ölçülendiren Batlamyus ızgara sistemi gibi, "dünyanın aracılığıyla resmedildiği bir ızgaradır."[35] Izgara biçimi, yapısalcılığın dünyayı algılayışını görselleştirmesi açısından çok uygundur ve birçok kavramsal sanatçı ızgara motifini eserlerinde kullanmıştır. Bu ızgaranın özellikleri ise, "keyfiliği, kendi kendini kısıtlaması, kurallarının sorgulanamazlığı ve de Descartes'ın ünlü formülündeki 'usun içsel görüşü' fikriyle güçlendirilmiş olmasıdır."[36] Izgaranın yapısal mantığı tıpkı dil gibi çalışır: "Bir boşluğun üzerine gerilmiş bir ağ gibi yapılandıran bir prensiple yokluğu anlamlandırmamıza yol açar."[37] Başka bir deyişle, ızgara bütünü sarmalayan keyfi bir çerçeve oluşturur, birimlere ayırarak, her birimin kendi kimliğini, diğerini olumsuzlaması üzerinden kazandığı, Saussure'ün dilbilimsel sistemine benzeyen bir yapı oluşturur. Bu noktada Meltzer, Brian Massumi'nin önemli bir yorumuna dikkat çeker: Izgaranın konumlamaları arasındaki boşluklar kuramsal olarak 'hiç kimse'nin (nobody) yurdudur.[38] Bu boşluklar, hiç kimse/hiçbir beden içindir çünkü beden, duygulanımların alanı olduğu için, sistem

34 *"It is the world of words that creates the world of things." "Man speaks, then, but it is because the symbol has made him man."* Jacques Lacan, "The Function and Field of Speech and Language in Psychoanalysis," in *Écrits: A Selection*, trans. Alan Sheridan (New York: Norton, 1977), s. 65.

35 Eve Meltzer, *Systems We Have Loved: Conceptual Art, Affect, and the Antihumanist Turn*, The University of Chicago Press, Ltd., London, 2013, s. 58.

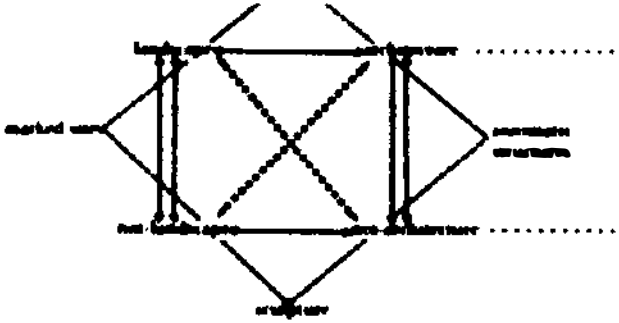
36 *A.g.e.*, s. 65.

37 *A.g.e.*, s. 60.

38 *'The gaps between positions on the grid is a theoretical no-body's land'* Brian Massumi, *Parables for the Virtual: Movement, Affect, Sensation* (Durham, NC: Duke University Press, 2002), 3–4. Buradaki no-body Türkçede hiç kimse olarak çevrilmektedir ama İngilizcede birebir tercümesi 'hiçbir beden' anlamına gelir. Tam çevirisi ızgaranın arasındaki boşluklar hiçbir-bedenin yurdudur (değildir) olsa da Türkçedeki çifte olumsuzluk ifadesi İngilizcede yapılan kelime oyununu bozmaktadır.

tarafından görülmez.[39] Dönemin sanatçıları da her ne kadar sistemik ağların yasalarının içinde sıkışmış olduklarının farkında olsalar da sistemin kodlarıyla oynayarak onun dışına çıkabilmek fantezisini kurar.

Yerleştirme sanatının kuramsallaşmasında önem taşıyan, Rosalind Krauss'un 1979 tarihli makalesi "Sculpture in the Expanded Field",[40] döneminin mekân odaklı deneysel sayılabilecek örneklerini araştırırken yapısalcı bir okumanın dışına çıkmaz. Krauss'un, arazi sanatı, çevre sanatı, yerleştirme, süreç sanatı, anti-form gibi geniş bir alana yayılmış mekânsal sanat örneklerini kategorize etmede yaşadığı güçlük makaleye de yansımıştır: "Son on yılda oldukça ilginç şeyler heykel sanatı olarak adlandırılmaktadır: sonlarında TV monitörü olan dar koridorlar, arazi yürüyüşlerini gösteren dev fotoğraflar, sıradan odalarda garip bir biçimde açılanmış aynalar, çöl zemininde açılmış geçici çizgiler."[41] Krauss, bu karmaşıklığı tanımlandırma adına, kendisi de karmaşık bir sistem kurar. Dilbilimci ve yapısalcı göstergebilimci Algirdas Julien Greimas'ın dilin yapısını ikili karşıtlık yerine daha çoklu bir yapı kurarak çözmeye çalışmasından aldığı ilhamla, dörtlü bir göstergebilimsel yapı inşaa eder.[42] Bu yapıya göre, 'genişletilmiş heykel'; mimari, mimari-olmayan, manzara ve manzara-olmayan isimli dört karşıt kavram arasına yayılmaktadır.



Rosalind Krauss'un dörtlü yapısının şeması

39 *"**No-body** because the body, itself a site of affect, is also systematically consigned to the gaps."* (Meltzer, 2013:87)

40 Genişletilmiş alanda heykel olarak çevrilebilir. October, Vol. 8. (Spring, 1979), s. 30-44.

41 Rosalind Kraus, October, Vol. 8. (Spring, 1979), s. 30-44.

42 Meltzer, 2013: 121.

Kavramsal sanatın ortaya çıktığı 1960'lı yıllar, sanat yapıtının mekânla kurduğu ilişkinin sorgulanması, dolayısıyla yerleştirme sanatının kuramsallaştırması açısından önemli gelişmelere sahne olmuştur. Örneğin 1968 yılında Dan Graham'ın yönettiği bir sempozyumda Carl Andre, yer kavramı için şu ifadeyi kullanır: "Yer, bir çevre içerisinde bulunan ve o çevrenin daha belirgin hale gelmesi için belli bir şekilde değişikliğe uğratılmış olan bir alandır." Lawrence Weiner da dış mekânlarda heykel yapıtları üretme fikrinin, onu etkilediğini, heykelin çevresindeki manzarayı ortaya çıkması ve görünür kılması fikrinden hoşlandığını belirtir.[43] Küratör, yazar ve galerici Seth Siegelaub'un moderatörlüğünde, Lawrence Weiner, Robert Barry, Douglas Hueber ve Joseph Kosuth'un katılımıyla 1969'da New York'ta düzenlenen 'Mekânı Olmayan Sanat' isimli sempozyumda da kavramsal sanatın mekânla kurduğu ilişki tartışılmıştır. Sempozyumda Siegelaub, kavramsal sanatçılar sanat nesnesi üretmedikleri ve de nesnelerle yapılan performansın doğasıyla ilgilenmedikleri için, sanatın dünyadaki ereksel varoluşunun mekânla ilişkili olmadığı görüşünü öne sürer. Weiner, bu fikre karşı çıkarken mekânsız hiçbir şeyin var olamayacağını, düşüncelerin bile kendilerini çevreleyen bir mekâna ihtiyaç duyduklarını söyler. Barry de ona katılarak yapıtı, mekânsal deneyimle bir şekilde ilişki kurmamış hiçbir sanatçı olmadığını belirtir. Hueber ise, kendi üretiminin belirli bir mekân/çevreye ihtiyaç duymadığını belirtir. Kosuth da tıpkı Hueber gibi mekân kavramı üzerine bir iş üretmediği sürece mekânın yapıtıyla hiçbir ilişkisi olmadığını, mekân ve fiziksel objelerin onu ilgilendirmediğini söyler. Weiner, Kosuth'a tepki olarak, mekân gibi yaşamın gerçeği olan bir kavramın alakasız bulunuşunu anlamadığını söyler, mekânla ilgilenmesek bile fiziksel varlığımız bir şekilde bir yer işgal ederek mekânla ilişkide bulunuyordur. Kosuth ise, her şeyin sanatla ilgili olduğu varsayımına katılmadığını, 20. yüzyılın başından beri görsel deneyimde

43 Lippard, 2001, s. 47-8.

biçimselden kavramsala bir kayma olduğunu ifade eder.[44] Kısacası mekân kavramı ve yapıtın mekân ve de izleyiciyle olan ilişkisi kavramsal sanatçılar arasında bile fikir uyuşmazlıklarına neden olmuştur. Özetle Kosuth ve LeWitt gibi sanatçılar saf soyut düşünceyle ilgili görmedikleri mekânı yapıt için önemsiz görürken, Lawrence Weiner gibi başka sanatçılar mekânın her türlü kavramsallaştırma için önemine dikkat çeker.

Mekânın yapıtla kurduğu ilişkisellik, sanat yapıtının deneyimlenmesi, duyumsamanın önemi ve beden/us ikiliği gibi kavramsal sanatın açmazlara düştüğü alanlarda Robert Morris gibi öncü bir sanatçının etkisini göz ardı etmemek gerekir. Yeniden Petersen'in yerleştirmeyi tanımlayan üç ilkesine dönersek –yerleştirmenin mekân ve bağlamı harekete geçirmesi, durum ve süreci öne çıkarması ve bedensel ve öznel deneyime odaklanması– Morris'in öncü çalışmalarının bu üç öğeye özellikle odaklanmış olduğu görülür. Morris, aynı zamanda daha 1963 yılında kavramsal sanat yerleşmiş bir akım haline gelmeden önce, onu önceleyen iki önemli yapıt ortaya çıkarmıştır. Birincisi *Card-File*, Morris'in çeşitli notlarını ve gündelik deneyimlerini arşivcileri andıran belirli bir kodlama ve dosyalama sistemiyle oluşturduğu bir yapıttır. İkincisi olan *Statement of Esthetic Withdrawal/Estetik Geri Çekiliş Beyanı*'nda noter tasdikli olarak eserden bütün estetik özellik ve içeriği çıkardığını beyan etmiştir.[45] Ancak Morris 1971 yılında verdiği bir röportajda, kendisini kavramsal sanatçı olarak görmediğini, hatta böyle tanımlanmaya karşı olduğunu ifade etmiştir: "Fiziksel boyutu olmayan işler üretmiş olsa bile, üretimlerinin zihinselin ötesinde bir süreci başlattığını öne sürmüştür."[46]

Robert Morris'in 'Anti-form'[47] makalesi her ne kadar süreç sanatı ve heykel odaklı olsa da, yerleştirme sanatının kuramsallaştırmasına da önemli bir etkide bulunmuştur. Morris burada

44 *A.g.e.*, s. 127-133.
45 *A.g.e.*
46 *A.g.e.*, s. 256.
47 Artforum Nisan, 1968, Lippard, s. 45-6.

heykel yapma sürecinin yeteri kadar araştırılmadığından bahseder. Nesne odaklı sanatta, süreç önem taşımaz. Oysa süreç odaklı sanatta kullanılan malzeme de, malzemeyi dönüştürürken kullanılan aletler de önemlidir. Bazen seçilen malzeme hiçbir alet kullanılmadan da dönüştürülür. Daha önceden hesaplanmamış formlar, malzeme ve yerçekiminin etkisiyle kendiliğinden ortaya çıkar. Sol LeWitt'in yapıt uygulanmadan önce fikirsel olarak tüm aşamalarıyla tamamlanmalıdır görüşünün tersine, -Sol LeWitt'in bu görüşünün matematik ve mantık gibi sistemlerden ilham aldığı söylenebilir- şans faktörü, rastlantısallık ve belirsizlik vurgulanır. Önceden belirlenmiş formlar uygulanmaz.[48] 1968'de Keith Arnatt, öğrencileriyle derste, heykel sanatının 'durumsal' (situational) olma olanaklarını tartıştıklarını söyler. Heykelin 'durumsallığı', sanat eserinin nesne oluşundan öte, o nesneyle ne yapıldığıyla ilgilidir. Bağlam, eseri belirler. Belirli bir bağlamın fiziksel özelliklerini öne çıkarmak başlıca özelliğidir.[49]

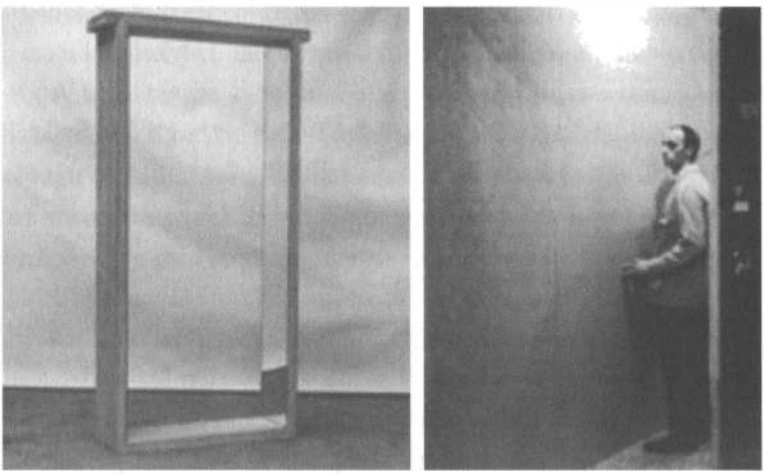
Morris'in mekân odaklı sanatla ilgili yaklaşımı, Smithson ve Long gibi çalışmalarında doğal sistemlerin işleyişini ortaya çıkaran sanatçılarla karşıtlık içerisindedir. Kavramsal sanatçılar ve sistem sanatçılarına göre yapıtlar anlık deneyimin ötesindedir, sistemlerin işleyişi üzerine veri sağlar. Bu yüzden bu türden yapıtlar şemalar, fotoğraflar, çizimler ve açıklayıcı bir dil içeren belgeleme yöntemleriyle sunulur. Örneğin Smithson'ın yaptığı arazi yapıtlarını görmek için yapıtın olduğu araziye gidilmesi gerekli değildir, çünkü duyusal deneyim amaç değildir. Yapıtın aktarmak istediği enformasyon sadece fotoğraflarına bakılarak da elde edilebilir.[50] Başka bir örnek olarak Richard Long; 1969'da Martin ve Mia Visser için "bir heykelin yedi görünümü" isimli bir arazi sanatı örneği gerçekleştirir ve de bu iş fotoğraflarla belgelenerek

48 Robert Morris, *Continuous Project Altered Daily, The Writings of Robert Morris*, MIT Press, 1993, s. 258.

49 Lippard, 2001:50

50 Kerem Ozan Bayraktar, *SİSTEM TEORİSİ BAĞLAMINDA SANAT NESNESİ VE EŞLEME*, Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Resim Ana Sanat Dalı, Sanatta Yeterlik Tezi, 2017, s. 72.

galeri tarafından katalog halinde basılır. Long'a göre, kitaptaki fotoğraflar belge niteliği taşımaz, onlar Martin ve Mia Visser için hazırlanmış olan heykelin kendisidir.[51] Fakat Morris bu görüşün tam tersini savunur: O, bazı arazi sanatçılarının işlerinin görülmesinin (yapıtın ulaşılması zor bir noktada oluşu nedeniyle) tek yolunun fotoğraf yoluyla belgeleme olduğunu, bu nedenle işin sadece fotoğrafları aracılığıyla görülebilir oluşu hakkında ne düşündüğü sorusuna, bu fikirden hoşlanmadığını, fiziksel bir yapıt ürettiğinde bunun insanlar tarafından deneyimlenebilir olmasını tercih ettiğini ifade etmiştir.[52]



Robert Morris, solda Pine Portal 1961, sağda Passageway 1961

Meltzer'e göre Morris, özellikle öncü-kavramsal (protoconceptual) sayılabilecek *Card-File* (1962) ve *Self-Portrait* (EEG) (1963) gibi yapıtlarında "başarısızlığa uğramış sistemleri ve rasyonalizmi yöneterek sistemin ızgaraları arasında kaldığı için temsil edilemeyen, bir yok-gösterge olan, duygulanımsal deneyimi üretmeye" çalışır.[53] Morris'in yapıtları bu sistemin öznesi ve nesnesini

51 Lippard:2001
52 A.g.e, s. 257.
53 Meltzer, 2013, s. 87-8.

temsil etmede başarısızlığa uğrayarak beden/us ikiliği problemini yeniden gündeme getirir. Örneğin *Self Portrait*'de (EEG) Morris beyin dalgalarını tıbbi teknoloji yardımıyla kaydeder ve bu kaydın grafik görselini otoportresi olarak sunar. Bu işlemi yaptırırken kendisi üzerine düşüneceğini beyan eder. Rosalind Krauss'a göre "dünyanın nesnelliği ve bilincin öznelliği arasında ontolojik bir boşluk vardır ve de zihinsel olanı fiziksele indirgemek, bilinci beyne indirgemek" imkânsızdır.[54] Morris'in bu şakacı çabası, medikal sistemin kendiliği temsil etmedeki başarısızlığını kullanarak, temsil edilemeyeni işaret eder.

Yerleştirmenin bir pasaj-yapıt olma özelliğine geri dönersek Morris'in gerçek anlamda da birer eşik olan iki erken dönem yapıtına bakmamız gerekir: *Pine Portal* (1961) ve *Passageway* (1961). *Pine Portal* ahşap bir kapı doğramasının iki yanına yerleştirilmiş iki aynadan oluşur. Katılımcı bu kapıdan her geçtiğinde çift aynanın yarattığı etki nedeniyle imgesi sonsuza kadar çoğaltılmış olacaktır. Bu noktada, yeniden Deleuze'ün "sanatın sonsuzluğu sonluluk içinde muhafaza etmeyi" amaçladığı şeklindeki yorumunu hatırlamak gerekir.[55] Morris'in yapıtı sonsuzluğa işaret ederken sonluluğu, geçiciliği ve duyusal deneyimi kullanmaktadır. P*assageway*'de ise katılımcı oldukça dar bir koridorun içinden geçmeye çalışır. Darlığın yarattığı sıkışmışlık hissi, sistemlerin arasında sıkışmış hisseden insanın durumunu yansıtır. Yerleştirmenin duyusallığı bu fikri yansıtmaktaki en uygun araç gibi görünmektedir. Morris'in sözleri, sistemlere rağmen mekân içerisinde bedensel edimin sanat açısından önemini bir kez daha vurgulamaktadır:

> ...varoluşu çevreleyen bir çeper olarak daima hiçlik hissi. Ölümün bir milimetre ötesinde iken, daima neden hiçbir şey değil de bir şey sorusu. Daima, bu çeperi işaret etme

54 Rosalind Krauss, *The Mind/Body Problem Robert Morris in Series, Robert Morris, Mind/Body Problem* Kataloğu içinde, Guggenheim Museum, 1994.

55 Gilles Deleuze, Félix Guattari, '*What Is Philosophy?*', Columbia University Press, 1994, s. 197.

> çaresizliği. Sanat sadece beden için ve bedenin terapisiydi, bir hareket bir hareket daha, bedenin hâlâ hareket edebildiğini hatırlatmak için. Hareket edebildiği/işaret edebildiği sürece, sonu gelmeyen mucizeyi iddia eder: "Hala buradayım!" Robert Morris (1994).[56]

Sonuç olarak; yerleştirmenin fenomenolojik olanla ilgisi, duyumsama ve kavramı kesin sınırlarla ayıran ve duyumsamayı sanatın çeperinden dışlayan kavramsal sanat ile bir araya geldiğinde ortaya bir açmaz çıkar. Bugün kavramsal sanatın öncüsü olarak anılan sanatçıların mekân ve mekânın içinde yer alan bedenle kurdukları ilişki bu açmazı tanımlamamıza yardımcı olur. Bugün bakıldığında sanat üretme pratiklerinde, düşünmek ve bedenin fiziksel eyleminin ikili bir karşıtlık üzerine kurulmadığı, bilim, felsefe ve sanatın sınırlarının birbiri içine geçebildiği, 'disiplinler-arası' (interdisciplinary) kavramından 'disiplinler-ötesi' (transdisciplinary) taşınmış ortak bir platformdan söz edebilmekteyiz. Son yıllarda, sanat temelli araştırma (arts-based research) ve sanat doktorası (Ph.D. in practice) gibi programların özellikle Batı'daki sanat kurumlarında yerleşmeye başlaması, kavram ve duyumsama arasında kurulmuş olan düalizmin bir kenara bırakıldığını, pratik ve teorinin birlikte yer aldığı yeni bir yaklaşımın da oluşmaya başlamış olduğunu gösterir. Günümüzde yerleştirme sanatının konumunu belirlemek için önce bu akıcı, disiplinler-ötesi platformu tanımlamak gerekmektedir.

**KAYNAKÇA:**

Bayraktar Kerem Ozan, Sistem Teorisi Bağlamında Sanat Nesnesi ve Eşleme, Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Resim Ana Sanat Dalı, Sanatta Yeterlik Tezi, 2017.

Bishop, Claire, *'Installation Art: A Critical History'*, Routledge, 2005.

Burnham, Jack, *Beyond Modern Sculpture: The Effects of Science and Technology on the Sculpture of This Century*, Pub. Braziller, 1975 (1968).

56 Aktaran Meltzer 2013, s. 73.

Deleuze, Gilles, Guattari, Félix, *What Is Philosophy?*, Columbia University Press, 1994.

Deleuze, Gilles, Spinoza, *Practical Philosophy*, trans. Robert Hurley, Citylights, San Francisco, 1988.

Deleuze, Gilles, Spinoza, *Pratik Felsefe*, çev. Ulus Baker, Norgunk Yayınları, İstanbul, 2005.

Krauss, Rosalind, *Sculpture in the Expanded Field*, October, Vol. 8. (Spring, 1979), s. 30-4.

Krauss, Rosalind, *The Mind/Body Problem Robert Morris in Series*, Robert Morris, Mind/Body Problem Kataloğu içinde, Guggenheim Museum, 1994.

LeWitt Sol, 'Paragraphs on Conceptual Art', Pages: 12-16, in 'Conceptual Art: A Critical Anthology', Ed: Alexander Alberro, Blake Stimson, 1999, first appeared in Artforum, 5:10 (Summer 1967), s. 79–84.

Lippard, R. Lucy and Chandler John, The Dematerialization of Art Object, p. 46-50, in 'Conceptual Art: A Critical Anthology', Ed: Alexander Alberro, Blake Stimson, 1999, first published in Art International, 12:2 (February 1968), s. 31–6.

Lippard, R. Lucy, Six Years:The Dematerialization of Art Object from 1966 to 1972, University of California Press, 2001 (1973).

Meltzer, Eve, *Systems We Have Loved: Conceptual Art, Affect, and the Antihumanist Turn*, The University of Chicago Press, Ltd., London, 2013.

Monastyrsky, Andrei, *Dictionary of Moscow Conceptualism*, çev. Octavian Eşanu, Contemporary, 2010MORRIS Robert, Notes on Sculpture, ArtForum, Part I: Şubat 1966 ve Part II: Ekim 1966.

Morris, Robert, Continuous Project Altered Daily, The Writings of Robert Morris, MIT Press, 1993.

Petersen, Anne Ring, *Installation Art: BETWEEN IMAGE AND STAGE*, Chicago Press, 2015.

Pope, Nessia, 'How the Grid Conquered Contemporary Art', 2014, https://www.artspace.com/magazine/art_101/art_market/how_the_grid_conquered_contemporary_art-51540

Reiss, Julie H. From margin to center: The Spaces of Installation Art, MIT Press, 1999.

Zepke, Stephen 'THE CONCEPT OF ART WHEN ART IS NOT A CONCEPT: Deleuze and Guattari against Conceptual Art', Angelaki Journal of Theoritical Humanities, Volume II, No I, Taylor & Francis Group, 2006.

## Ruhu Özgürleştirmek İçin Kalbin Derinliklerine İnmek
## *Minimal Sanat ve Kavramsal Sanat Üzerine Bazı Düşünceler*

*Marcus Graf*

Kavramsal sanat, görsel sanat alanındaki çalışmalarda entelektüalizmin ve kavramsalcılığın rolü ve de önemine işaret eder. Yüzyılın ikinci yarısından itibaren kavramsal sanat, Joseph Kosuth, Daniel Buren, Sol LeWitt gibi sanatçıların ve Art and Language gibi grupların önderliğinde, stratejileri ve fikirleri birleştirici bir terim altında toplayan bir sanat hareket haline gelmiştir. Elbette, son altmış yıl içerisinde formlar ve içerikler sürekli değişti ve sanata içkin değerlendirmeler, sanat uğruna daha karmaşık bir alana doğru ilerledi. 90'lardan beri bu alanda araştırma temelli yaklaşımlara olduğu gibi sosyo-politik yaklaşımlara da yer verildi.

Bu metinde, kavramsal sanat ve minimal sanat arasındaki ilişkiyi, benzerlikleri ve de farklılıkları ortaya koyarak ele alacağım. 1960'lara dek uzanan her iki hareket de farklılıklardan çok benzerlikler gösteriyor, bu yüzden onları birbirine karıştırmak olasıdır. Özellikle Sol LeWitt gibi bazı sanatçılar bazen minimal bazen ise kavramsal sanatçı olarak ilan edildiği için, ayırt etmek zorlaşır. Buna rağmen, kavramsal açıdan, her iki ekol de birbirinden oldukça farklıdır.

Kavramsal temelli sanatın tarihi, Marcel Duchamp zamanından bile önceye dayanır, en eski köklerini romantizm dönemine ait çalışmalarda bulabiliriz. Örneğin, romantik ressam Caspar David Friedrich dünyayla ilgili kişisel düşünceler geliştirmiştir ve daha sonra da bu düşüncelerle, modern insan ile doğanın bozulmasının neden olduğu melankoli, yalnızlık ve manevi boşluk hissiyatının hakim olduğu dünya arasındaki ilişkiye dair belirli bir estetikle sanatsal kavramlar oluşturmuştur. Elbette Friedrich

kavramsal bir sanatçı değildir. Yine de romantizmden beri sanatın özgün, bireysel, özgür ve kavramsal hâle geldiğini unutmamak gerekir. Romantizmle birlikte bir sanatçının yalnızca duyguları değil, düşünceleri de bir eserin varlığının motivasyonu, içeriği ve sebebi haline gelmiştir. İlerleyen zamanlarda realizm, verili dünyaya ve onun temsiline odaklandıktan ve empresyonizm optik ve biçimciliğin önemini vurguladıktan sonra, post-empresyonistler sanatın özerklik iddiasına son şeklini verdi. Sonraki yıllarda klasik modern avangardlar sanatın kendisine özgü hakiki anlamını derinlemesine oydu ve sanatçılar saf soyutlamayla herhangi bir temsil ve illüstrasyon geleneğinden koparak kendilerini özgür kıldılar. Yine de odak noktalarını entelektüalizm ve kavramsalcılık değil, biçimci ve optik meseleler oluşturuyordu. Sanat; biçimcilik, estetikçilik, materyalizm ve nesnellikle ilişkilendirildi. Öte yandan, dönemin tüm bu renk ve form girdabı içerisinde, Maleviç, Mondrian gibi sanatçılar ve dadaistler sanat eserindeki biçimsel temsilden ziyade fikre giderek daha fazla önem verdiler. Böylelikle kavramsal fikirler, minimalist tutumlarla formüle edildi. Sanat ve toplum hakkındaki karmaşık fikirleri ifade etmek için giderek artan bir şekilde minimal ve nihilist estetiği benimseyen formlar tercih edildi. Ancak dadaistler dünyadaki sefaletten sorumlu tuttukları ve bu yüzden nefret ettikleri orta sınıf değerlerini ve normlarını yıkıma uğratmak amacıyla anti-burjuva bir estetik oluşturdular. Burada, biçimsel meseleler yerine güçlü ve açık bir politik eleştirinin eklemlenmesi, onların sanatsal amaçlarını belirliyordu. Fikir, biçimden daha önemliydi. Düşünce, Marcel Duchamp'ın eserlerinde sanatsal çalışmanın en temel nedeni haline geldi. Artık biçim yalnızca sanata ve onun bağlamına ilişkin eleştirel fikirler için basit bir taşıyıcı rol üstleniyordu.

20. yüzyılın ikinci yarısında zaten daha önce Duchamp tarafından tanıtılan *ready-made, remix* ve *sampling*[1] gibi yöntemlerin yanı sıra, Arte Povera, Zero, yeni gerçekçilik ve pop-art gibi sanat

1 *Sampling,* tıpkı resim sanatındaki kolaj gibi müzikte farklı seslerin veya melodilerin bir araya getirilmesidir (ç.n.).

hareketleriyle daha geniş bir sanatçı ve izleyici kitlesine erişildi. Nihayetinde performans, happening'ler ve Fluxus'la birlikte, sanatın kavramsal kavranışına yönelik bir süreç daha beslendi ve böylece sanat eserinin nesne merkezli alımlanması yerini kavramsal temelli sanata bıraktı. Nihai zirveye 1960'ların kavramsal sanatıyla ulaşıldı. Böylelikle sanatçı, nesneler dünyasına bakarak estetik objeler yaratma zorunluluğundan kurtulmuş oldu. Sanatın görselliği asgari düzeye indirgendi, hatta bu düşüncenin teorik olarak miadını doldurduğu düşünüldü. O zamandan bu yana, kavramsal sanatın birçok formu ortaya çıktı. Son zamanlarda, araştırma temelli sanat, sanat ile toplum arasındaki etkileşimi yeniledi ve Félix González-Torres gibi sanatçılar, minimalist stratejileri sosyo-politik angajmanla birleştirdi. Her halükârda sonuç olarak, yüzyıllardır sanatın değerlendirilmesinde ana kıstas olan sanatçının el becerisi veya hüneri, yerini, daha çok, sanatçının fikrine bıraktı.

Yanlış anlaşılmasın, her sanat işi bir kavrama dayanır. Sanat hamileri tarafından belirli bir bütçeyle desteklenerek sipariş üzerine yapılan antik yapıtlar bile mitolojiye dayanıyordu. Ortaçağ, Rönesans ve Barok dönem boyunca her sanat eseri, oldukça net ve öngörülebilir bir formülasyonla bir konu etrafında temelleniyordu. Elbette, Giotto, Michelangelo ve Caravaggio, sanat eseri yaratmaya dair birtakım temel fikirlere sahipti; fakat bu fikirler her zaman sanatçının temsil etmek zorunda olduğu bir hikâye çerçevesince belirleniyordu. Bu sanatçıların şahsen neler düşündüklerini, neler hissettiklerini ya da yaşamları ve sosyal çevreleri hakkında ne gibi fikirlere sahip olduklarını bilmiyoruz. Eserin kavramsal çatısı oluşturulurken fikirler ağırlıklı olarak dışarıdan geliyordu ve sanatçılar yalnızca buna bağlı olarak yorum yapabilirlerdi; dolayısıyla bu yapı, her zaman sanat hamilerine ve üzerinde çalıştıkları sanatsal projelere bağlı olarak şekilleniyordu. Dolayısıyla, romantizme kadar sanatçılar kişisel ve entelektüel kavramlar yaratmaktan ziyade ağırlıklı olarak alternatif estetik çözüm arayışlarıyla ve biçimsel yeniliklerle uğraşıyorlardı. Diğer

bir deyişle, sanat, kavram ve fikirden ziyade formel ve estetik ölçütlerle değerlendiriliyordu.

Sanatın giderek kavramsal bir hal alması, insanlık tarihinde, Orta Avrupa'daki yaşam kültürünün ve çalışma koşullarının modernleştiği dönemle başladı. Psikolojik ve sosyolojik açıdan bireyselleştiği gibi, aristokratik ve dini kurumlardan da özgürleşen sanayileşmiş ve kapitalistleşmiş toplum artık şehirlerde yaşamaktaydı. Bu durumun sanat üzerindeki etkisi, 18. yüzyılın ortasından beri iktisat ve siyaset gibi diğer sosyal sistemlerle yakından ilişkili olan sanat sahnesi ve kurumlarının yarı özerk bir sosyal sistem haline gelmesiyle beraber açıkça görülür. O zamandan beri, teori, düşünce ve kavram düzeyi, Marcel Duchamp'ın girişimlerinin bu alanda hâkim bir duruma gelmesine kadar istikrarlı bir biçimde artış gösterdi. Duchamp'ın estetik görüşü daha çok nihilistti; ona göre, bir eserin kavramsal boyutu, eserin asıl değeri anlamına gelmekteydi. Dolayısıyla entelektüel meseleler, biçimsel meselelerin önüne geçti. Aynı dönemde Piet Mondrian, Kazimir Maleviç ve Josef Albers'in tablolarında, ayrıca Hans (Jean) Arp ve geç dönem Constantin Brancusi'nin heykellerinde oldukça minimal bir yaklaşım oluşmuştu. Bunlar, izleyiciyi sanatın ve estetiğin temellerine yönlendirmek amacıyla seçilmiş minimal biçimsel ifadelerdi. Saf sanatın doğuşu -ki Clement Greenberg'e göre modern sanatın başlıca amacı *saflık*'tı- özerklik ve biçimcilik mücadelesini sonuçlandırdı. Nihayet bu dönemde minimalist bir estetik doğdu; böylece empresyonizmle başlamış olan ve soyut sanatla zirveye ulaşan yolculuk orta vadede bir sona ulaştı.

Gerçi kavramsal ve minimal temelli sanat eserleri arasındaki ayrımlar modern sanatın köklerinde zaten açıktır. Kavramsal ve minimal sanatın giderek daha da önem kazandığı İkinci Dünya Savaşı'ndan sonrası için benzerlikler ve farklılıklar şu şekilde tanımlanabilir: Her iki ekol de sanatla kendinde bir amaç olarak ilgilenir, dolayısıyla sanata içkin bir hakikat karakterine sahiptir. Her ikisi de, sanatın ne olduğunu, nasıl yapılması gerektiğini, eser ile bağlam ve bu noktada özellikle izleyici ve kurum arasındaki bağlantının

nasıl formüle edilebileceğini sorar. Ancak kavramsal sanat bunu, biçim ve estetik açısından nihilist ve yıkıcı yaklaşımlarla yaparken, minimal sanat için biçim ve estetik önemli olan tek parametredir. Kavramsal bir sanat eserinde fikre önem verilmektedir. Minimal sanat eserinde ise önemli olan şey biçim ve estetiktir.

Kavramsal bir sanat eserinin düşünsel anlamını ortaya çıkarmak için, sanatçı eseri dekorasyon ve süslemeden arındırır. Estetik ve biçim sadece fikri izleyiciye taşımak açısından önemlidir. Biçim, hiçbir zaman eserin fikrinin önüne geçmemeli ve yalnızca eserin kavramını iletmeye hizmet etmelidir. Minimal bir eserde, biçim ve estetik, temel formlara ve malzemelere indirgenir. Minimal sanat; biçim, renk, malzeme ve bunların mekân ve de izleyiciyle etkileşimi gibi sanat eserinin varlık nedenini oluşturan ana parametrelere kadar inerek, sanatın anlamı etrafında temel soruları gündeme getirir. Dolayısıyla kavramsal sanat, teorik ve soyutken minimal sanat optik, estetik ve fiziki açıdan somuttur. Elbette, minimalist sanatçının üzerinde durduğu teorik temel ve eseri yerleştirdikleri kavramsal yapı, karmaşık, derin ve son derece entelektüeldir. Minimalistlerin tabloları ve heykelleri, Kandinsky, Rothko ya da diğer modern soyut sanatçıların eserleri gibi manevi duygular içermez. Donald Judd gibi minimal sanatçıların birçoğu aynı zamanda yazar ve sanat kuramcısıydı. Gerçi nihayetinde, hepsi Frank Stella'nın şu meşhur sözüne gelir: "Gördüğün şey gördüğün şeydir." 1964'te, Stella, sanat eserinin içinde, dışında veya ardında, optik, biçimsel ve estetik parametrelerin dışında izleyicinin bulacağı başka hiçbir şey olmadığını vurguluyordu. Yani, ortaya konan bu saf estetik anlayışla, modern soyut sanat verdiği büyük mücadeleyi sonunda kazanmış oluyordu.

Clement Greenberg, 1960 tarihli "Modernist Resim" başlıklı yazısında, modernizmin özünün öz-eleştiride yattığının altını çizmiştir. Ayrıca Greenberg, modern sanatın dikkati bizzat sanatın kendisine yöneltme eğiliminde olduğunu ortaya koydu. Biçimsel ve yapısal bir sanat kavramının, sanatın özünde saf sanat olarak var olma niyeti olduğunu ortaya çıkarması gerekiyordu.

Daha sonra, filozof Richard Wollheim'ın "The World of Art as Object" [Obje Olarak Sanat Dünyası] (1970) adlı önemli makalesi, sanat eseri oluşturmanın sanatın varlığını belirleyen kavrama nasıl bağlı olduğunu tartıştı. Sanat dünyasında, Andre, Stella, Judd ve Morris gibi sanatçılar, yeni bir sanat nosyonunu ve materyalizmini ifade eden Wollheim'ın "spesifik obje" terimine fiziksel karşılıklar buldular. Göstergebilime, bilgiye ve anlamın zihinsel üretimine fiziksel deneyim ve estetikten daha fazla değer veren, 1960'lı yılların Fransız filozoflarının konu yerine [biçim olarak] metne verdiği aynı önemi paylaşan kavram sanatçılarından farklı olarak minimal sanatçılar hâlâ fiziksel ve somut bir sanat nosyonuna inanıyorlardı. Bu noktada, minimal sanat, Theo von Doesburg çevresindeki sanatçıların, doğadan soyutlamanın aksine soyut düşüncenin temsil edildiği anti-figüratif ve anti-soyut estetik için savaştığı somut sanat (Concrete Art) ekolüyle ilişkilendirilebilir. Somut sanat (1930) grubu için hiçbir şey soyut değildi; form, ifadenin somut bir biçimiydi. Bir çizgi, hayattaki her gerçek şey gibi fiziksel bir varlıktı. Sanatçılara varoluşsal ve minimal ifadeler kazandıran bu düşünce tarzı, Kandinsky'den sonraki çeşitli modern avangard sanatçılarda bulunabileceği gibi, De-Stijl, konstrüktivizm ve Bauhaus hareketlerinde de bulunabilir. Bu sanatçılar, akla ve mantığa uygun bir biçimde, resmin ruhunu ortaya çıkarmak için resmin kalbine gittiler. İkinci Dünya Savaşı'ndan sonra Ad Reinhardt, Mark Rothko ve Barnett Newman; Josef Albers gibi modern renk araştırmacılarından büyük ölçüde etkilendiler. Sonraki yıllarda, 1950'lerin sonlarında, ABD'deki genç sanatçılar, önceki araştırmaları radikalleştirdiler ve sanatı; biçim, malzeme ve renk gibi temel unsurlara indirgediler. Heykel ve resimde, bir ileriki aşama olarak sanatın kişisellikten ve gizemden arındırılmasıyla Avrupa sanat tarihi ve geleneğinden nihai kopuşun gerçekleşmesi umuluyordu. 1965'te Wollheim, minimal anlatıma ve içeriğe sahip eserler için minimal sanat terimini belirledi. Barbara Rose ve Alexander Liberman ilk temsilcileriydi. 1966'da, New York'taki Yahudi Müzesi'nde sergilenen "Primary Structures" [Temel Biçimler] adlı grup gösterisi minimal sanatın önemini

kabul eden ilk büyük sergiydi. Sergideki eserlerin sanatsal ifade ve fiziksel görünüm açısından geometrik temel biçimlere radikal bir tarzda indirgenmesi sergiye adını veren şeydi. Bu Amerikan hareketinin, somut sanat (Concrete Art), renk alanı resmi (Color Field Painting) ve sert kenarlı resim (Hard Edge Painting) gibi akımların izinden gittiği aşikârdı. Alfred Jansen, Agnes Martin, Myriam Shapiro, Jo Baer, Kenneth Noland, Ellsworth Kelly ve Frank Stella gibi minimal ressamların yanı sıra, Dan Flavin, Donald Judd, Robert Morris, Sol Le-Witt, Carl Andre ve John McCracken gibi heykeltıraşlar, eserlerinde; minimuma indirgenen biçim, malzeme, renk ve bunların mekânla ilişkileri gibi temel unsurların izleyiciyi açık ve gerçek bir sanat deneyimine götürebileceğinin altını çizdi. Böylece eserin varlığı doğrudan izleyiciye geçebilecekti. Bu sanatçıların başlıca önem verdiği şey, kaidenin ve çerçevenin yok olmasıyla, dekorasyon ve süslemeden arındırılmış, mekân ile izleyiciyi dolaysız ilişkiye sokan estetik berraklıktı. Optik ve biçimsel güzelliğin yanı sıra retinal estetiği de ihmal eden kavramsal sanatın aksine minimal sanatçılar eserin fizikselliğini önemsediler; zira bu onlar için eserin tek varlık nedeniydi. Ad Reinhardt'ın ünlü "Sanat sanattır, başka her şey her şey [gibi] başka her şeydir" (Art is art, everything else is everything is everything else) sözü minimal sanatta karşılığını bulmuştu. Minimal sanat, özellikle heykel disiplini için radikal bir yeniden tanımlama anlamına geliyordu. Malzemelerin seçimi, seri çalışma yöntemleri, renk ve form kullanımı, ayrıca iç (malzeme, biçim, renk) ve dış (sanatçı, asistan, zanaatkar) öğelerdeki hiyerarşinin ortadan kaldırılması, üç boyutlu bir çalışma yaratmanın yeni bir yolunu oluşturuyordu.

Donald Judd gibi birçok sanatçı, heykel yerine "spesifik obje" (specific object) terimini kullanmayı tercih etti. Judd, 1965'ten beri bu terimi, sadece heykelin modern biçimi ve Avrupa geleneğiyle ilişkisini kestiğinin altını çizmek için değil, sanatsal niyetini daha doğru bir şekilde tanımladığı için de kullanmıştır. Sanat tarihçisi ve eleştirmen olmasının yanı sıra bir ressam olarak işe başlayan Judd, sonrasında heykel işleri üretti, zira bu işler onun renk nosyonunu resme göre daha iyi ifade ediyordu.

Judd, rengin bir nesneyle temsil edildiğinde daha güçlü bir estetik enerji ve etki sağlayacağını hissetmişti. Endüstriyel üretim süreçlerini ve malzemelerini kullanarak, spesifik objelerin (specific objects) heykellere benzeyebileceğini fakat resimlere daha yakın olduklarını da vurguladı. Judd için, malzeme, mekân ve renk, sanatın ana yönleriydi. Malzeme, fiziğe ve kimyaya atıfta bulunurken mekân mimariye, renk ise optik ve estetiğe işaret eder. Böylece, kavramsal sanat ve minimal sanat arasında belirgin bir fark gözler önüne serilmiş olur.

Yine de, her iki hareketin başlangıç noktası ortaktır ve bu da bazen bunların birbirine karıştırılması için bir neden olabilir. Richard Wollheim, Duchamp'ın *ready-made*'lerinin minimal sanatın kökenine işaret ettiğini ortaya koyar. Aynı zamanda bu *ready-made*'ler, kavramsal sanatın başlangıcı anlamına da geliyor. Sonuç olarak sonraki yıllarda minimal sanat; estetiğe, anti-bireyselciliğe, seri üretime, basitliğe ve açıklığa odaklanırken kavramsal sanat estetik nihilizme, sanat olarak kavramsalcılığa ve içerik olarak bağlama odaklanmıştır.

Günümüzde, minimal ve minimalizm kavramları görsel sanat, tasarım ve kültürde olduğu gibi mimari, tiyatro, müzik ve modada da kullanıldığı için birçok farklı forma bürünmüştür. Félix Gonzáles-Torres, Rosemarie Trockel, Isa Genzken gibi tanınmış sanatçıların yanı sıra Michelle Grabner, Rudolf Reiber, Robert Barta, Nasan Tur, Özlem Günyol ve Mustafa Kunt gibi genç sanatçılar da sosyo-politik içerikli çalışmalarında minimal ifade biçimlerini kullanmanın yollarını bulmuştur. Yani günümüzde yerleşik ve biçimci çember artık kırılmıştır; minimalizmin karışımları ve çeşitli formları, bugünün ışıltılı, çığırtkan ve de tıka basa dolu bolluk dünyasının hastalıklı felsefesinin muhalifi olarak işlev görür. Bu anlamda, minimalizm ve minimal sanat, görsel kültürümüzün ezici/bunaltıcı bombardımanına karşılık çok değerli bir alternatif ve güçlü bir cevaptır. Sonuç itibariyle, az çoktur!

*İngilizceden çeviren: İlke Mısra Uzun*
*Son Okuma: Nusret Polat*

# Temsilden Mefhuma... Ama Yine Temsile... Türkiye'de Kavramsal Sanat

*Elif Dastarlı*

Türkiye'de kavramsal sanatın ortaya çıkışı ve uygulanışını ele alacak bir makalede izini sürmek gereken temel mesele, Batılılaşma süreciyle "modern"ini arayan sanatın ve o sanatı üreten algının postmodern fikirler ışığında şekillenen yeni perspektife evrilip evrilmediği olabilir. Öte yandan modernin oluşumuyla koşut biçimde, modern sanatın varlığına dair sorular, farklı fikirler, ayrıca zaten modernitenin ve modern sanatın kendine özgü sakıncaları, eksikleri, moderne atılabilecek çentikler tartışmakla tüketilemeyecek bir konu iken modernin üzerine binen postmodern dünyanın sanatını, üstelik Türkiye'de ele almak, içinden kolaylıkla çıkılamayacak çetrefil bir duruma iter bizi.[1] Dolayısıyla farklı bir yol izlemek gerekir. Ancak bu kez de tanımlamak için sınıflandıran, kategorize eden, modernist rasyonalitenin reflekslerine sahip bir sanat tarihi yazımına, sanatın ontolojik anlamda varlığıyla uğraşan kavramsal sanatın ruhuna aykırı bir yönteme meyletme ihtimali vardır. Türkiye'de kavramsal sanatın, bu sanat üretiminin ortaya çıktığı Batı'daki örneklerine kıyasla bir okumasını yapmak da bizi kolayca, her daim tartışılan "gibi

1 Konuyla ilgili bir yöntem denemesi için *bkz.* Elif Dastarlı, "1970 – 1990 Yılları Arasında Türkiye'de Kavramsal Sanatı Oluşturan Ortam, Koşullar, Tartışmalar Ve Bir Kavramsal Sanatçı Olarak Füsun Onur'un Bu Süreç İçindeki Yeri Ve Önemi", Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Sanat Tarihi Anabilim Dalı Batı Sanatı ve Çağdaş Sanat Programı Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İstanbul, Haziran 2006. Ayrıca *bkz.* Nilgün Özayten, "Batı'da Obje Sanatı, Kavramsal Sanat, Post-Kavramsal Sanat ve Türkiye'de 1965 – 1992 Yılları Arasındaki Benzer Eğilimler", Yayımlanmamış Doktora Tezi, İstanbul Üniversitesi Arkeoloji ve Sanat Tarihi Bölümü Sanat Tarihi Anabilim Dalı, İstanbul, 1992.

olmak-özgünlük" kıyaslarının içine atabilir. Tüm bu yöntem sorunlarının, yepyeni bir şey keşfetme hayaline kapılmadan, söz konusu okuma ihtimalleriyle mesafeli bir dil kullanarak üstesinden gelmeye çalışmak mümkün görünmektedir. Dolayısıyla Türkiye'de kavramsal sanatı merkezine alan bu makalede, söylemlerin kanonlaşmasına izin vermeden koşullar, olgular ve olaylar eşliğinde zamanda geriye doğru bir bakış amaçlanmaktadır.

"Kavramsal sanat" yani *conceptual art* aslında hâlâ üzerinde fikir birliğine varılamayan bir terim. Yani kavramsal sanatın ne olduğu sorusunu ortaya atıp bugün kavramsal sanatçı kabul ettiğimiz, zaten çıkışını kavramsal sanatın ne olduğunu tartışarak yapan isimlerin fikirlerini ele alarak tartışmayı burada da sürdürebiliriz. Nedir kavramsal sanat? Kavram temelli, nesneyi önemsizleştiren, sanatın piyasa ilişkilerinden kurtulmaya çalışan, seyirciyi etkin, katılımcı kılmayı amaçlayan, fikir yani kavram temelli bir sanat üretim yöntemi mi? *Conceptual art* olarak bir grup sanatçının yaptığına verilen isimle, dönemsel bir sanat akımı mı? Aslında kavramsalcılık ya da konseptüalizm (*conceptualism*), illaki adını anmadan geçemeyeceğimiz Marcel Duchamp'ın çalışmalarını takip eden formalist sanat dışında alternatif üretimler peşindeki tüm sanatçıların başvurduğu bir dili karşılar. Fikri önceleyen kavramsal sanat, 1960'lı yıllarda Avrupa ve Amerika merkezli olarak tüm dünya sanatının baskın dili olmaya başlamıştır bile. Öte yandan Sol LeWitt'in 1967 yılında *Artforum* dergisinde kendi çalışmalarını esas aldığı yazısı "Kavramsal Sanatla İlgili Paragraflar"[2] bu sanatın bir hareket olarak kabul edilmesi adına kamusal anlamda zemin hazırlamış ve terimin de literatüre girmesini sağlamıştır.

"Kavramsal sanatta fikir ya da kavram, eserin en önemli yönüdür" ona göre. "Bir sanatçı sanatın kavramsal bir biçimini kullandığı zaman, bütün planlama ve kararların daha önceden

2 Sol Lewitt'in makalesi için *bkz. Sanat ve Kuram - 1900-2000 Değişen Fikirler Antolojisi*, Ed. Charles Harrison, Paul Wood, çev. Sabri Gürses, Küre Yayınları, İstanbul, 2011, s. 892-5.

yapıldığı ve uygulamanın üstünkörü bir iş olduğu anlaşılır."[3] Yani kavramsal üretim sanatçının zanaatkâr olarak ustalığına bağımlı değildir genellikle. Duygusal açıdan donuktur; belki sıkıcı değildir, ancak izleyicinin estetik açıdan tatmin olmasını amaçlamaz, bundan kaçınır. LeWitt'in metnini temel kabul ettiğimizde belli bir ayrım çıkar karşımıza. Şöyle ki; Duchamp malzemenin öneminden vazgeçmemiş, onu önemsizmiş gibi gösterirken ironik biçimde –hatta zaman zaman yazılı ve sözlü olarak özellikle– malzemeyi vurgulamıştır. 20. yüzyıl sanatı, Duchamp'ı takip eden pek çok ismin de malzemeyle ilgili benzer bir tavrı benimsediğini zaten gösterdi. Uzun süre, bu şekilde çalışan, yani söylediği sözden önce malzemenin olanaklarını bir zenginlik olarak sunan, sanat nesnesinden vazgeçmemiş pek çok sanatçının yaptığına kavramsal denmeye devam edildi... Ta ki Türkçede "çağdaş" ya da "güncel" sanat şeklinde karşılığını bulan *contemporary art*, malzeme ya da tavır ayırt etmeksizin pek çok üretimi kapsayıcı bir terim olarak egemenliğini ilan edene kadar...

Kavramsal üretimin diğer yanında ise sözcükler, fikirler ve kavramları, üretme kaygısı olmaksızın üreten, sergileme kaygısı olmaksızın sergileyen bir yöntem durur. İngiltere'de 1968 yılında dört sanatçının (Terry Atkinson, Michael Baldwin, David Bainbridge ve Harold Hurrell) çeşitli ortak çalışmalarına verdiği isim olan Art and Language bu kavramsal tavrın başını çeker. Aynı isimli dergiyi çıkaran sanatçıların asıl yöntemi, kavramsal sanatta konunun sanat nesnesinin ne olduğundan ziyade genel anlamda eserin doğasına dair sorgulamalar şeklindedir. Kurumsal eleştirinin karşısında "kasten dirençli olan yeni kavramsal nesneler"[4] yaratırlar. Metin, sanat nesnesinin –nesne olmayan– yeni formudur ya da bir miktar havayı sanat nesnesi kılan bir metin yazıp, söz-yazı-eleştiri-nesne kavramlarının hepsini birbirine katarlar.

---

3 Sol Lewitt, "Kavramsal Sanatla İlgili Paragraflar", *Sanat ve Kuram 1900-2000 Değişen Fikirler Antolojisi*, Ed. Charles Harrison, Paul Wood, çev. Sabri Gürses, Küre Yayınları, İstanbul, 2011, s. 892.

4 *Sanat ve Kuram 1900-2000 Değişen Fikirler Antolojisi*, Ed. Charles Harrison, Paul Wood, çev. Sabri Gürses, Küre Yayınları, İstanbul, 2011, s. 915.

Bunlarla birlikte, örneğin ABD'li sanatçı Joseph Kosuth gibi isimler ise söz konusu iki tavrın arasında durur gibi görünmektedir. Hazır-yapıt (*ready-made*) olarak sandalye, sandalyenin fotoğrafı ve sandalyenin sözlük tanımını sergilediği "Bir ve Üç Sandalye" ya da onun varyasyonu olan veya daha sonra geliştirdiği neonla yazı şeklindeki çalışmalarında Kosuth, Duchamp'ın hazır-yapıtlarına dikkat çekerken, ondan aldığı kavramsal mirasla devam eder.

Kavramsal sanat, bir nevi sanatı felsefeye yaklaştırma girişimi olarak özetlenebilir. Hatta Kosuth, 1970 yılında "Felsefe Sonrası Sanat" makalesini yazmış ve anlamın sorgulanması bağlamında sanatın yerini felsefeye bıraktığını öne sürmüştür. Kosuth'un amacı, kavramsal sanatı Wittgenstein çıkışlı dil felsefesine bağlamaktır. Ona göre "bütün sanatsal önermelerin dil yapısının anlaşılması bu sanat düşünüsünün temelidir."[5] Kavramsal sanat, resmi, heykeli ve sanat nesnesini yadsımayla formel sanattan en köklü kopuşu yaşar. Bu nedenle, kimi kaynaklarda "Obje Sonrası Sanat" başlığı altına da alınmıştır. Ancak kavramsal sanat maddesizlik değildir ve kavramsal bir yapıt düşünce olarak maddenin yerini almamıştır; yani nesneden kesin kopuş amaçlanmaz ama nesne öncelenmez. Dolayısıyla yukarıda açıklanan sanat nesnesiyle kurulan ilişki aslında salt malzemeye dair bir tercih değil, bu ilişkinin nasıl kurulduğu hakkındadır. O halde Türkiye'de kavramsal sanatın tarihi bu ilişkide nerede durmaktadır? Türkiye'de kavramsal sanatçılar, Dadacılar ve Duchamp'ın sanatın ne olması, hayatla nasıl bir ilişki kurması gerektiğine dair fikirlerini hazır nesne temelli malzemelerle hınzırca kompoze ettikleri tarza mı; Art and Language sanatçılarının yaptıkları şekilde, sanatın düşünceyle birleşip ortadan kalkabileceğini iddia eden kitap gibi açıp okunacak üretimlerine mi; yoksa Kosuth'un bu iki tavrın ortasında duran tarzına mı yakındır? Bu kıyaslamaya girdiğimizde, Türkiye'deki kavramsal sanatın kendine özgülüğünü nerede

5 Joseph Kosuth, "Giriş Notu", *Sanat Olarak Betik*, aktaran Şükrü Aysan (Ed.), İstanbul Sanat Tanımı Topluluğu Yayını, 1980.

aramamız gerekir? Yoksa kişi, olay ve olgulara dair özgünlük (*individuality*) aranabilir ancak üretimlere dair bir özgünlük (*authenticity*) aramak artık gereksiz mi kalmaktadır?..

**Türkiye'de Kavramsal Sanatın Tarihi**

Kosuth'a göre kavramsal sanat 1975 yılı itibariyle, 1960'ların sonunda başlayan pek çok eğilimle birlikte sona ermiştir. Bu tarih, Türkiye için kavramsal sanatın birkaç sanatçı tarafından yeni yeni uygulandığı bir dönemdir. Kosuth'un kastettiği, kavramsal sanatın sözünü söyleyip bitirdiği, ayrıca üretimlerin sanat kurumları tarafından kabul edilip içselleştirilmesi nedeniyle miadını tamamladığı yönündedir. Oysa kavramsalcı bir miras sanatın ana aksında sarsılmaz yerini almıştır bile çoktan. Dolayısıyla bir kıyaslamayla Türkiye'de kavramsal sanat için "geç kalındı" gibi yorumlar yapmak oldukça lüzumsuzdur.

1970'li yıllar Türkiye'de sanat yönelimlerinde farklılaşmanın, çeşitliliğin görünür derecede arttığı dönemdir. Toplumsal gerçekçi, soyut dışavurumcu ve kavramsal eğilimler ağırlıktadır; ancak yine de siyasal istikrarsızlık her yaratıcı edimi güdümü altında tutar. 1968 olaylarıyla devam eden süreçte kitlesel grevler, eylemler, öğrenci hareketleri toplumsal bilincin yükselişini işaret ederken, 12 Mart 1971 Muhtırası'yla hüküm süren sıkıyönetim ve ekonomik bunalım, halk hareketliliğinin geçici olarak sindirilmesine yol açmıştır. Sanat ortamında da bu doğrultuda bir politik yükseliş söz konusu olur. Öte yandan çağdaş sanat akımları ve tekniklerinin bireysel çabalarla gündeme gelmeye başladığı, sanatçının çeşitli düşünce ve yorumu farklı malzemeyle üretme olanaklarının da belirdiği bir dönemdir 70'ler. Kronolojik bir bakışla bu sanatçılardan en erken tarihte kavramsal temelli çalışmaya başlayan birkaçını saymak yerinde olacaktır.

Heykel disiplininden gelen bir sanatçı olarak Füsun Onur'un çalışmaları bu dönemde dikkat çeker. Akademi'de hocası Ali Hadi Bara'nın yenilikçi tavırlarını izleyen Onur, 1962'de ABD'ye gitmiş ve 1970'te Türkiye'ye geri dönmüştür. Washington'da

felsefe alanında bir doktora programına katılarak tez çalışmasına başlayan ancak teorik alandaki ilgisini tekrar heykele taşıyan sanatçının erken dönem çalışmaları, malzemeden yola çıkarak kavramsal sorgulamalar yapmak şeklinde olur. Onur, 1986 tarihli kendi yazdığı bir makalede, klasik malzemeye dayalı formel üretimi "sanat değeri olmayan", "alışkanlık haline gelmiş hüner gösterisi" olarak tanımlar. Ona göre "gerçek sanat yapıtı bilmenin coşkusuyla sarmalanmış bir tutku gibidir."[6]

Onur, üsluplar ve yorumlar arasındaki ayrımın ortadan kalktığı bir dönemde, Türkiye'de bunun öncülerindendir. Boşluk, mekân, uzam gibi öğeleri gerçekleştirdiği strüktürel nitelikte ahşap çalışmalardan zamanla daha çok hazır malzemeler kullandığı mekân enstalasyonlarına geçer. Heykel anlayışını merkezi bir kütlesellikten çıkartarak mekân içinde sürekliliklé hareketi sağlamaya yönelik, giderek minimize olan bir sanat anlayışı benimser. Onur, zaman zaman çalışmalarına yazıyı dahil ederken bazen de anlaşılamamaktan duyduğu sıkıntıyı, kendi çalışmaları hakkında makaleler yazıp yayımlayarak gidermeye çalışır. Sanatçının çalışmalarındaki yazı unsuru da aslında vurgulamak istediği düşünceye dair minik anekdotlar şeklindedir. Burada 1970'li yıllarda genç bir Türk sanatçının, çalışmalarında yazıyı kullanan Kosuth'un ya da kendi sanatını anlatmak derdiyle yola çıkıp kavramsal sanata dair manifester bir metin kaleme alan Sol LeWitt'in yaptıklarına benzer bir çaba içinde olması, kuşkusuz kavramsal düşünüşün doğasına dair bir ortaklıktır.

Sanatın daha az kutsal, yaşama daha yakın olması gerektiğini söyleyen Altan Gürman'ın Akademi eğitiminden sonra gittiği Fransa'dan 1966'da dönmesi, Türk sanatında büyüyen kavramsalcı cereyan adına önemlidir. Bu dönemde karşılaştığı Amerikan Pop Art'ın etkisi aslında Gürman'ın kavramsal temelli ancak pop tarzda üretimler gerçekleştirmesinin önünü açmıştır. O güne dek yaptıklarından vazgeçmek, resim yapmanın başka yollarını

6 Füsun Onur, "Modern Heykelin Korunması", *Hürriyet Gösteri*, Sayı 66, 1986, s. 95.

araştırırken bütün el alışkanlıklarından kurtulmak, öğrendiklerini unutmak isteği onu bir kavramı malzeme öncelikli çalışmaya yönlendirir. Keza döndükten sonra gerçekleştirdiği "Montajlar" serisi, "Askerler" ve "Kapitone" çalışması bunu işaret eder.[7]

Amerika'da yaşayan, 1960'lı yılların başlarında yüzeyde hacim kazanan tuvaller ve asamblajlarla çalışan, 1960'ların sonlarına doğru ise çarpıcı performanslarla adından söz ettiren Tosun Bayrak'ın Türkiye'deki sanat üretimine yansımaları ise bu noktada tartışılabilir. Örneğin 1968'de Riverside Müzesi'nde gerçekleştirdiği savaş, ölüm, yıkım gibi meselelere sahip "Bir Araba'nın Ölümü" performansında olduğu gibi Bayrak, gerek malzemeleri gerekse yarattığı etkiyle gerilla tarzına sahip bir sanatçı olarak "abject art"a yaklaşır. Bayrak'ın 1960 ve 70'li, hatta 80'li yıllarda Türkiye'de pek karşılık bulduğu söylenemez aslında. Dolayısıyla Türkiye değil Amerikan kavramsal sanatının içinde değerlendirilmesi gereken bir sanatçıdır ve Türkiye'de neden çalışmadığı ya da çalışamadığı –başka bir makalenin konusu gibi görünse de– buralı bir kavramsal sanat diline aykırılığı noktasında düşünülmesi gereken bir meseledir.

1968 yılında Londra'ya gidip Saint Martin's School of Art ve Royal College of Art'ta eğitim alan İsmail Saray, Türkiye'de kavramsal sanat adına ezberleri bozan isimlerden biridir. Örneğin 1973'te Türkiye'ye döndükten sonra, Devlet Resim Heykel Sergilerine eleştirel olarak bakan bir metin yazarak ve içine "Devlet resim, heykel, grafik sergisine katılmadığınızdan dolayı sizi tebrik ederim" notunu ekleyerek çoğu Akademi'den oluşan sergi katılımcılarına göndermesi, Saray'ın protest tavrı ve sanatına dair sadece bir örnektir.[8]

---

7 Gürman hakkında detaylı bilgi için *bkz.* Canan Beykal, *Altan Gürman*, Derimod Kültür Merkezi Yayınları, İstanbul, 1991.

8 İsmail Saray'ın 13 Eylül – 2 Kasım 2014 tarihlerinde SALT Galata'da açılan "İngiltere'den Sevgilerle, İsmail Saray" sergisi ve sanatçı hakkında *bkz.* Elif Dastarlı, "Sanat ile Hayatın Giriftliğinde İsmail Saray'dan Sevgilerle", http://www.artfulliving.com.tr/sanat/sanat-ile-hayatin-giriftligindeismail-saraydan-sevgilerle-i-1278, Erişim tarihi: 19.04.2018.

Saray'ın da katılımcılarından olduğu, 1975 yılı dolaylarında tartışmaya ve üretmeye başlayan Sanat Tanım Topluluğu (STT), İngiliz Art and Language ve Joseph Kosuth çizgisine yakın üretimleriyle dikkat çeker. Topluluğun kurucularından Şükrü Aysan, Türkiye'de kavramsal sanatı tartışmaya açan isimlerdendir. Fotoğrafa, metinlere, belgelere yönelik işler üreten, sanatın sınırlarını ve işlevini sorgulayan topluluk Saray ve Aysan'la birlikte Serhat Kiraz, Ahmet Öktem, Avni Yamaner, Alparslan Baloğlu ile Ergün Özkutan'dan oluşur. 1980'de Akademi'de bir sergi düzenleyerek *Sanat Olarak Betik* kitabını gerçekleştirirler. 32 sayfalık sanat üzerine metinler ve sanat olarak metinlerin yer aldığı kitapta, ayrıca her sanatçıya dört sayfa ayrılır. STT, başlı başına sanat ürünü sayılan bir kitap tasarlayarak duvarların boş olduğu, bir masa üzerinde ürettikleri kitabın yer aldığı sergiler düzenleyerek Türkiye'de kavramsal sanatın temsil eden değil, temsil meselesinin kendisini sorunsallaştıran yolunu açmışlardır.

Serhat Kiraz, STT çalışmalarına son verdikten sonra, metne dair felsefi alandan kopmayarak üretmeyi günümüze dek sürdürmüştür. 1980'de 11. Paris Bienali'nde gerçekleştirdiği çalışmasıyla Efes Antik Kenti'ni ironik biçimde Paris'te yeniden kurmayı önermesi, sanatı fiziki alandan koparıp fikri düzeye taşıdığı çalışmalarından biridir. Böylece Kiraz da, fikrini kanıtlayan her tür dokümanı çalışması kılarken Türkiye'de kavramsal sanatın nesneyle değil yaklaşımla üretilmesinin öncülerinden biri olur. Sanatçının sonraki yıllarda, 1979'da İstanbul Sanat Bayramı-Yeni Eğilimler Sergisi'nde gerçekleştirdiği "Görsel Yanılsamalı Algılama ve Gerçeklik" gibi slayt makinesiyle başladığı, giderek neonu kullandığı ışık bazlı çalışmaları da olmayan nesne fikrine dair bir çıkış noktasına sahiptir.[9]

9 Sanatçının özellikle ışık kullandığı çalışmalarına dair *bkz.* Elif Dastarlı, "Serhat Kiraz: Sanatın Işıklı İzdüşümü", *Artam Global Art* içinde, 2012, s. 68-72.

## İlk Sergiler

1970'lerin sonlarına doğru Türkiye sanatında kurumsal anlamda da bazı değişimler başlamıştır. Sanatçıların alternatif arayışları ve bu arayış sonucunda ulaştıkları kavramsal sanat noktası, kendilerini ifade edebilecekleri mecralar bulma konusunda sıkıntılarla da yüzleşmeleri anlamına gelir. Aslında özel galeri ve müzelerin yokluğu, koleksiyonculuktan henüz kurumsal anlamda söz edilememesi tüm sanatçıların sorunudur. Ancak "yeni" olanın değerlendirilmesi, sunulması, izlenmesi süreci kısmen daha zor görünür. Bu noktada özellikle Tomur Atagök, Yusuf Taktak gibi sanatçıların çabalarıyla, Türk sanat ortamında "yenilik", "çağdaşlık", "öncülük" gibi kavramların tartışılmaya açıldığı Yeni Eğilimler, Öncü Türk Sanatından Bir Kesit, Günümüz Sanatçıları İstanbul, 10 Sanatçı 10 İş: A, B ve C Sergileri ve İstanbul bienallerinin başlıcası olduğu sergiler gerçekleştirilir.

İstanbul Devlet Güzel Sanatlar Akademisi'nin 1977 yılında düzenlediği Yeni Eğilimler Sergileri'nin ilki, 1. İstanbul Sanat Bayramı dolayısıyla açılmıştır. 1994 yılında yedincisi yapılarak bitirilecek olan sergiler, plastik sanatların her dalına açık düzenlenmiş, sanatçılara hiçbir malzeme sınırlaması getirilmemiştir. Sergilere bakıldığında resim, heykel, özgün baskı, vb sanat dallarından ürünler olsa da giderek artan biçimde kavramsal çalışmaların ağırlık kazandığı görülür. Plastik sanatlar bienaline dönüştürülmesi amacıyla yola çıkılan Yeni Eğilimler Sergileri kavramsal nitelikteki çalışmaların Türk sanat ortamında kabul görmesi adına önemli mesafelerin katedilmesini sağlar. Sergiler adeta Türkiye'de çağdaş sanatın boy verdiği ana kanal olur.[10] Gürman ve Onur'u izleyen ilk kuşak çağdaş sanatçılar da adlarını bu sergilerde duyurmaya başlar.

---

10 Yeni Eğilimler Sergileri hakkında ayrıntılı sayısal verilerle katılan sanatçıların ve ödüllerin dökümünün de yer aldığı kapsamlı bir çalışma için *bkz.* Selçuk Begüm Akkoyunlu, *Çağdaş Türk Sanatında İstanbul Sanat Bayramı ve Yeni Eğilimler Sergileri*, yayımlanmamış yüksek lisans tezi, Hacettepe Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara, 2003.

Öncü Türk Sanatından Bir Kesit Sergileri ise 1984'ten başlayarak 1988'e dek her yıl yinelenen, Uluslararası İstanbul Festivali kapsamındaki sergilerdir. Yeni Eğilimler Sergileri'nde ilk çalışmalarını gerçekleştiren bir grup genç sanatçıya yenilerinin de eklenmesiyle ortaya çıkan ve sanatçıların kendi organizasyonlarıyla gerçekleştirdikleri Öncü Türk Sanatından Bir Kesit Sergileri, ilk kez çağdaş sanatın ağırlık taşıdığı toplu sergiler olma özelliğini taşımıştır. Alışılagelmişin ötesine geçmek, onaylanmış, kabul edilmiş yapıtların ve kolay beğenin ötesinde var olan yaratıcılığı ortaya koymak başlıca amaçlardır.

Yeni Eğilimler Sergileri'nin adındaki "yeni" kelimesi gibi bu sergilerin adındaki "öncü" kelimesi de Türk sanat ortamında büyük tartışmalara yol açmıştır. Objeler, fotoğraflar, yerleştirmeler gibi farklı malzeme ve yöntemle kavramsal nicelikte çalışmalar üreten sanatçıların "kavramsal sanat" yerine yaptıklarını "yeni" ve "öncü" kavramlarıyla ifade etme tercihleri, sadece bir isimlendirme sorunu değildir aslında. Sergiye katılan sanatçıların aynı zamanda serginin düzenleyicileri olmaları "yeni nedir?" "öncü kimdir?" ve "kim karar vermektedir?" gibi tartışma yaratan önemli soruların ortaya çıkmasına yol açmıştır. Yapılan tüm tartışmalarda, geleneksel sanat biçemlerinin dışındaki üretimler resmin karşısına konmuş ve tartışmalar uzlaşılmaz bir noktaya varmıştır. Öte yandan 1984 yılındaki ilk serginin katalog metninde Adnan Çoker, serginin amacını ve ne şartlar altında var olmaya çalışıldığıyla varılmak istenen noktanın kavramsal sanat olduğunu şu cümlelerle özetlemiştir:

> Açık söylemek gerekirse böyle öncü nitelikli sergilere karşın, Türk sanatının durumu şudur: Bir açıdan galericiliğe, tablo tacirliğine, öteki açıdan sanat dergilerinin kapalı devre çalışmalarına ve eleştiriye bağlı olarak geliştirilmek istenen Türk sanatı (özellikle Türk resmi) için genelde çağdaşlık ve gerçek kalite dışlanarak ya da önemsenmeden ılımlı bir ortam yaratılmıştır. Yıpranmış değerler edebiyatının ağır bastığı illüstrasyonlar, yaratma gücünden yoksun olarak doğaya kurtarıcı

gibi sarılma, biçim karmaşası, seçmesiz renklilik, zayıf desenler, naif memleket manzaraları, dekoratif heykeller, temeli sağlam olmayan yorumlar vb gibi olumsuz çeşitlilikler bu ortamı beslemektedir.

Böyle bir ortamda sunulan bu sergi, gerçekten de çağdaşlık ve kaliteyi kendi özel eğilimleriyle yoğuran yaratıcıların ürünlerini kapsıyor. Dışavurumculuktan fantastiğe, yeni gerçeğe ve giderek kavramsal sanata ulaşan görüşler; tecimsel gerçekçiliği olan karma sergilerin olumsuz özelliklerine karşı çağdaş gerçekleri yüreklilikle savunan ileriye yönelik davranışlarıyla festivali bütünlüyorlar."[11]

İlki 1980 yılında "Günümüz İstanbul Sanatçıları Açıkhava Sergisi" adıyla Resim ve Heykel Müzesi'nde başlatılan Günümüz Sanatçıları İstanbul Sergileri, özellikle yarışmalı olması nedeniyle tartışmalara yol açmıştır. Seçilen ve sergilenen çalışmaların yine kavramsal eğilimlerde olması, bu tartışmaların asıl nedenidir. Bu da bize, Türk sanatında malzeme ve ifade biçimine dayalı keskin bir ayrımın ortaya çıktığını işaret eder aslında. Hazır malzemelere dayalı enstalatif kurgularla yapılan çalışmalar "hazırcı", "kolaycı" olarak nitelenir; bunu yapan ise özellikle resmin formel dilini vazgeçilmez kabul eden akademik bir tavırla onu destekleyen modernist eleştirmen tutumudur. Oysa elbette tuval ve yağlıboyadan vazgeçmeden, ardında yoğun bir fikri temel bulunan yaratıcı resim anlayışı bu yıllarda da devam etmektedir. Zaten bu gibi sanatçıların söz konusu tartışmalara girmemesi, tartışmayı sürdüren kesimin adeta kendisini tehlikede görmesiyle refleksif tepkiler göstermesinin işareti olarak okunabilir.

### 1980'ler... 1990'lar...

Türkiye'nin ilk kurumsal sanat eğitimini veren Sanayi-i Nefise Mektebi'nden Güzel Sanatlar Akademisi'ne; Akademik eğitim

11 Adnan Çoker, "Giriş Yazısı", *1. Öncü Türk Sanatından Bir Kesit Sergisi Kataloğu*, İstanbul 1984.

bir gelenek halini aldıkça sanatçıların da hem bu tedrisattan geçip hem de onu reddetmesi, bu gelenekle hesaplaşması farklı üslup ve tavırların ortaya çıkmasında hayati öneme sahiptir. Bu açıdan bakıldığında Türkiye'de kavramsal eğilimlerin de Akademili olup akademik olmamak kaygısıyla başladığı iddia edilebilir. Söz konusu kaygı fikirsel düzeyde ya da malzemenin sınırlılığı ölçüsünde başlamış olabilir. 1970'ler ve 80'lerin ilk yarısı, yukarıda adı geçen sanatçılar ve sergilerle ifadeyi kavramsal olarak vermenin tarihidir.

1980'li yıllar 12 Eylül askeri darbesiyle başlamış ve bu aslında sanatta, kırılma denmese de bir yön değişikliğine yol açmıştır. Yaşanan ağır toplumsal yıkım, 1970'li yıllardaki politikleşmeyi keserken görece özerkliğe sahip sanatçının da sözünü bastırmıştır. Siyasal baskının fiili olarak artması toplumsalcı figür resminin gerilemesine, öte yandan sanatçıların adeta bir kaçış gibi soyut ve kavramsal sanata daha sistematik olarak yönelmesine neden olmuştur. Ayrıca İstanbul Sanat Bayramı'nın İstanbul Bienali'ne dönüşmesi de dünya bienalleriyle entegre bir anlayışla kavramsal sanat eğilimlerinin güçlenmesinin bir başka nedenidir.

1980'li yıllardan itibaren ekonomide devlet kapitalizminden liberal politikaya geçilmesi, sermaye birikiminin oluşması, toplumsal yapıdaki değişimlerle belirli bir sınıf için geçici refah ortamının yaratılması, sanat uygulayıcısı ve alıcısını, yani genel olarak sanat çevresini maddi anlamda olumlu etkilemiştir. Bir statü öğesi olarak sanat nesnesi talep eden yeni kesimle bu talebe yanıt vermek üzere sanat galerileri açılmış, sanat piyasası güçlenmeye başlamıştır. Bu dönem sanat adına kazanım olarak görülebilecek bir başka şey de kolektiflik yerine bireyselliğin ortaya çıkmasıdır. Kuşkusuz ABD ile Sovyetler Birliği arasındaki Soğuk Savaş'ın son yıllarında, Kenan Evren ve Turgut Özal'ın liderliğindeki Türkiye'yi etkisi altına alan neoliberal politikalar, fikri iklimin keskin biçimde değişmesine yol açmıştır. Ancak dönemi olumlu-olumsuz şeklinde yargılamak yerine söz konusu bireyselliği bir düşünce ve üretme biçimi değişikliği olarak okumak ve sonucu bireysel

kavramsal üretimlerin artması bakımından değerlendirmek gerekir. Elbette 80'li yıllarda sanat yayınlarındaki artış, bu yayınlarla dünya sanat tarihi ve çağdaş sanatın ayrıca postmodernizmin tanınması, sanat eleştirisinin kurumsallık kazanmaya başlaması gibi birtakım olgular da, Batı ile sanat alanında var olan kopukluğun giderilmesine, Batı'daki kavramsal sanat deneyimlerinin daha doğrudan izlenebilir hale gelmesine, 80'li yılların sanatına yeni düşünsel boyutlar eklenmesine yol açmıştır. Bu süreçte dikkat çeken şey, sanatçıların fikirsel baskı ortamıyla ironik-kavramsalcı işler üreterek baş etme yöntemini geliştirmeleridir. Malzemeye dair vurgunun giderek artması ise dikkat çeken bir başka olgudur.

Böylece 1970'lerde çalışan adı anılan sanatçıların yanına 1980'ler ve 90'lar boyunca Sarkis, Ayşe Erkmen, Gülsün Karamustafa, Hale Tenger, Cengiz Çekil, Erdağ Aksel, Hüseyin Alptekin gibi pek çok yeni isim eklenir. Örneğin, kavramsal temelli çalışan sanatçılara kapılarını açan ve yakın tarihin en önemli kurumlarından olan Maçka Sanat Galerisi'nde Sarkis'in 1986 yılında Paris'ten döndükten sonra sergilediği *Çaylak Sokak* enstalasyonu, yerel hafızanın işlendiği önemli bir çalışma olmanın ötesinde, bu sanat dili adına da adeta bir meşruluk ilâmı niteliğine sahiptir.

1990'ların sonlarında ise özellikle İstanbul dışında yetişen genç bir sanatçı kuşağı, çekim merkezi haline gelen kentte yeni bir sanat odağı yaratmıştır. Böylece "farklı kimlikler" temelinden beslenen ve İstanbul merkezli sanat hakimiyetinin dönüşmesinde de büyük payı olan bir kavramsal üretim dili, o güne kadar katedilen mesafenin kazanımlarını devralarak geliştiren sanatçılar ile sarsılmaz bir konuma yerleşir.[12] Ayrıca sayısı 2000'li yıllarda giderek artacak Oda Projesi gibi sürekli hale gelen sanatçı inisiyatifleri, galeri-müze benzeri piyasaya doğrudan bağlı mekânsal ilişkiden kurtulmanın bir yolu olur. Ancak bu dönem sanatına artık kavramsal demek ne kadar doğru olacaktır?

12 Söz konusu döneme dair bir diyalog için *bkz.* Vasıf Kortun, Erden Kosova, *Ofsayt Ama Gol!*, http://saltonline.org/media/files/ofsayt_ama_gol_scrd.pdf, Erişim tarihi: 23.04.2018.

Daha önce de bahsedildiği üzere, "çağdaş/güncel sanat" tanımı zaten kavramsal temelli, kendine özgü kriterler oluşturan bir karakter kazanarak sanat ortamını domine etmeye başlamıştır çoktan. Günümüze evrilen süreçte fotoğraf, resim, heykel, performans, grafik tasarım vb teknik ya da yöntemlerle isimlendirilemeyecek ve kavram, fikir ya da düşünce –ne dersek diyelim– temelli oldukça kapsayıcı bir sanat üretimi çağdaş/güncel sanat şeklinde üretilmeye devam edilmektedir. Başlangıçta görsel sanatın görsel olma halini sorgulayan kavramsal sanat bundan vazgeçince dönemsel olarak bitti, kabul edildi. Öte yandan Türkiye'de ise bu makalede bahsedilen ve onlara eklenebilecek birkaç isim dışında söz konusu görsellikten neredeyse hiç kopulmamıştı zaten. Görünür-izlenir-objesel bir kavramsal çalışma yöntemi söz konusuydu... Batı'da kavramsal sanat, felsefi bir alanın sonsuzluğuna, fakat malzemeyi ötelemesiyle, paradoksal gibi görünse de epey sınırlı araca sahip bir sanattı. Bu da kavramsal temelli bir üretimi ister istemez malzemeye mecbur bıraktı. Kavramsal sanat, Kosuth'un ilanıyla birlikte dönemsel bir akım olarak bitti ancak malzemeden aldığı güçle bir sanat üretme tavrı olarak zamansızlığını kanıtladı; biz bugün buna çağdaş/güncel sanat diyoruz. Muhakkak ki sayısız üretim fikri ve yöntemiyle birlikte içselleştirildi, sürdürüldü. Bu üretimin başat hale gelmesi sonucundaysa artık her şey kavramsal; ya da hiçbir şey değil...

## Kaynaklar

Akkoyunlu, Selçuk Begüm, "Çağdaş Türk Sanatında İstanbul Sanat Bayramı ve Yeni Eğilimler Sergileri", Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Ankara, 2003.

Aysan, Şükrü (Ed.), *Sanat Olarak Betik*, İstanbul Sanat Tanımı Topluluğu Yayını, 1980.

Beykal, Canan, *Altan Gürman*, Derimod Kültür Merkezi Yayınları, İstanbul, 1991.

Çoker, Adnan, "Giriş Yazısı", *1. Öncü Türk Sanatından Bir Kesit Sergisi Kataloğu* içinde, İstanbul 1984.

Dastarlı, Elif, "1970 – 1990 Yılları Arasında Türkiye'de Kavramsal Sanatı Oluşturan Ortam, Koşullar, Tartışmalar ve Bir Kavramsal Sanatçı Olarak Füsun Onur'un Bu Süreç İçindeki Yeri ve Önemi", Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Sanat Tarihi Anabilim Dalı Batı Sanatı ve Çağdaş Sanat Programı Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İstanbul, Haziran 2006.

Dastarlı, Elif, "Serhat Kiraz: Sanatın Işıklı İzdüşümü", *Artam Global Art* içinde, 2012.

Harrison, Charles, Paul WOOD (Ed), *Sanat ve Kuram 1900-2000 Değişen Fikirler Antolojisi*, çev. Sabri Gürses, Küre Yayınları, İstanbul, 2011.

Onur, Füsun, "Modern Heykelin Korunması", *Hürriyet Gösteri*, Sayı 66, Mayıs 1986.

Özayten, Nilgün, "Batı'da Obje Sanatı / Kavramsal Sanat / Post-Kavramsal Sanat ve Türkiye'de 1965 – 1992 Yılları Arasındaki Benzer Eğilimler", Yayımlanmamış Doktora Tezi, İstanbul Üniversitesi Arkeoloji ve Sanat Tarihi Bölümü Sanat Tarihi Anabilim Dalı, İstanbul, 1992.

Çevrimiçi

Elif Dastarlı, "Sanat ile Hayatın Giriftliğinde İsmail Saray'dan Sevgilerle", http://www.artfulliving.com.tr/sanat/sanat-ile-hayatin-giriftligindeismail-saray-dan-sevgilerle-i-1278, Erişim tarihi: 19.04.2018.

Vasıf Kortun, Erden Kosova, *Ofsayt Ama Gol!*, http://saltonline.org/media/files/ofsayt_ama_gol_scrd.pdf, Erişim tarihi: 23.04.2018.

# Bir Başka B(ağ): Blok Zinciri ve Günümüz Sanatı[1]

*Ebru Yetişkin*[2]

Teknoloji yalnızca bir araç değildir. Teknoloji bir örgütlenme yoludur.[3] Gündelik yaşamda dijital teknolojilerin kullanım biçimleri, hem nasıl düşündüğümüzü ve mübadele ilişkileri kurduğumuzu açığa çıkarmakta hem de teknolojiyi nasıl dönüştürebileceğimize dair düşün ve eylem yollarımızı belirlemektedir. Bu refleksif etkileşim ilişkisinden yola çıkarak blok zinciri (*blockchain*) teknolojisinin önerdiği örgütlenme yolunun günümüz sanatında kavramsal olarak nasıl konumlandırıldığını irdelemeye çalışacağım.[4] Burada hem sanatın kurumsal yapısını güncelleyerek onun tahakkümcü otoritesini yeniden üreten çalışmalar karşımıza çıkacak hem de müşterekleri önceleyen ve merkezi olmayan otonom failler başka sorgulama, tahayyül ve örgütlenme *b(ağ)ları* kuracak.[5]

---

1 Giriş niteliğindeki bu bölüm, Borusan Contemporary Müzesi'nde küratoryonunu üstlendiğim *Günümüz Sanatı//Bir Başka* (2016-2018) etkinlik serisi kapsamında 18 Nisan 2018'de Cemil Şinasi Türün'le birlikte gerçekleştirdiğimiz *Bir Başka B(ağ): Blockchain ve Sanat* sunum notlarımın derlenmesiyle oluşturulmuştur. Etkinliğin canlı yayın kaydı: https://www.facebook.com/BorusanContemporary/videos/1692791480809175/?fref=-mentions

2 Doç. Dr. Ebru Yetişkin, İstanbul Teknik Üniversitesi, İnsan ve Toplum bilimleri Bölümü, yetiskin@itu.edu.tr

3 Rudi Volti (1988) *Society and Technological Change*, New York, St. Martins, s. 4.

4 Bu makalenin tümünde kavram sanatı, kavramsal sanat, kavramsalcılık ve sanatın kavramsallık boyutu arasındaki ayrımları gözeteceğim.

5 B(ağ)lar farklı unsurlar arasında kurulan ve bozulan her bir ilişkinin aynı zamanda çoklu ilişki devreleri içerdiğini ifade etmektedir. B(ağ) kavramı, her bir bağın aynı zamanda bir ağ olduğunu; her bir ağın da bağ işlevi görebileceğini vurgular. Transdisipliner araştırmalarla kesişen b(ağ)sal

Tekno-kapitalist ideolojik söylem içinde teknoloji, ütopya ya da distopya gibi optimist ve pesimist ikili karşıtlıklarla temsil edilmektedir.[6] Buna göre teknolojinin sunduğu örgütlenme yolu da umut ya da felaket senaryoları içinde likidite edilmekte ve teknolojinin kullanım yolu belirlenmektedir. Başka bir b(ağ) kurmak için öncelikle hâkim kullanım yolu içinde s/aklanan tahakkümcü bilgi/iktidarın nasıl yeniden üretildiğini ve yerinden edilmeye çalışıldığını keşfetmek gerekir. Bu tekno-kapitalist ideolojiyle ilişkili bir şekilde, blok zincirinin kripto para üretimi ve mübadelesi yapmaya aracılık eden finansal bir örgütlenme modeli olduğuna dair ideolojik söylem son derece sığ ve yüzeyseldir. Blok zinciri teknolojisi her şeyin veriye dönüştürüldüğü günümüzde transdisipliner araştırmaların yanı sıra siyasi seçimler, evlilik sözleşmeleri, sosyo-ekolojik faaliyetler, emlak, noter faaliyetleri, makale, arkeoloji, tasarım, proje gibi her türlü içerik paylaşımı, depolama ve arşiv gibi toplumsal yaşamın birçok alanını etkileyen işlemleri içermektedir. Tekno-kapitalist ideolojik söylem, blok zinciriyle tahayyül edilebilecek, tasarlanabilecek ve sorgulanabilecek başka b(ağ)ların kurulmasını ve b(ağ) bozumlarını denetim altında tutmaktadır. Bu yüzden blok zinciri teknolojisi ve onu kullanan transdisipliner çalışmaların devrimci olduğuna ya da mevcut tahakküm ve sömürü koşullarını pekiştireceğine dair üretici ve tüketici alanlar arasında neler olduğunu eleştirel ve inşacı bir şekilde okumak gereklidir.

---

düşünce, vurguyu aktörden, özneden, ağdan ve failden kaldırarak insan ve insan-olmayanlar arasındaki öznelleşme süreçleri içinde dinamik etkileşim ilişkilerinin hangi koşullarla gerçekleştiğine çeker. B(ağ)sal etkileşim ilişkilerinin nasıl mutasyona yol açtığını ya da hata verdiğini açığa çıkarmaya çalışır ve sanatsal değişimlerin nasıl gerçekleştiğini inceler. Eyleme kudretinin bileşkesi olarak yeniden inşa edilir. Bu yüzden b(ağ)sal sorgulamalar, özneler-arasılık yerine çeşitli öznelleşme süreçleri arasında kurulan üretim hatlarının nasıl oluştuğunu, güçlenip zayıfladığını ve devre dışı kaldığını sorgulayan ve böylelikle başka bilgi/iktidar yolları açmaya yönelen epistemolojik eylemlerdir.

6 James Rosenau ve J.P. Singh (Der.) (2002) *The Global Politics of Science and Technology*, Albany, NY, State University of New York, s. 1-38.

Kabaca betimleyecek olursak blok zinciri teknolojisinde farklı kullanıcılar arasında oluşturulan şifrelenmiş işlem zincirleri ve bu zincirlerle oluşan blokların içerdiği veriler, veri madencileri tarafından çekilmekte ve işlenmektedir. Şifrelenerek kayıt altına alınan verilerle oluşturulan hafıza, işlem b(ağ)ına dahil olan kullanıcıların tümüne açıktır. Karar verme, tanıma, onaylama ya da koordine etme işlevlerini üstlenen herhangi bir merkezi otoritenin olmaması ve kanıta dayalı merkezi olmayan bir örgütlenmeye açık olduğu için blok zinciri, en azından şu aşamada, güvenilir ve geçerli bulunmaktadır.

Bu örgütlenme yolu, modern kurumların ve bu kurumlarla birlikte işleyen piyasaların belirleyici ve kısıtlayıcı otoritesini zayıflatma ve başka olanaklar yaratma potansiyeline sahiptir. Bunun en büyük nedeni, merkezi koordinasyon aracılarını yerinden eden ve kamuya açık etkileşim sağlayan P2P (peer-to-peer) yazılımları, akıllı sözleşmeler (smart contracts), merkezi olmayan otonom örgütler (Decentralized Autonomous Organizations), merkezi olmayan otonom korporasyonlar (Decentralized autonomous Corporations - DAC), iş kanıtı (proof of work - PoW) ve kavram kanıtı (proof of concept - PoC) gibi örgütlenme araçlarıdır. Ancak unutulmamalıdır ki modern kurumlar da bu teknolojik dönüşümü taktiksel bir şekilde kendine mal etmekte ve kurumsal yapılarını güncellemektedir.

Blok zinciri teknolojisi bir değer b(ağ)ı olarak konumlanabilir. Bu değer b(ağ)ında finansal değerlerin yanı sıra David Bollier'in deyişiyle, "sosyo-ekolojik bir paradigma" olarak müşterekleri önceleyen değerlerin de yeniden üretimi ve mübadelesi yapılabilmektedir:

> Müşterekler dediğimizde farklı değer biçimlerini korumaktan söz ediyoruz. Sadece paradan, sadece ekonomik değerden söz etmiyoruz. Müşterekler dediğimizde sosyal değerler, ahlaki değerler, gelenek, kuşaklar arası miras dolayısıyla üstüne fiyat etiketi yapıştıramayacağımız değerlerden söz ediyoruz. Mesela, atmosferin değeri nedir? İnsan genlerinin

değeri nedir? İnternetin değeri nedir? Veya istikrarlı toplumların değeri nedir? Bunun üzerine bir fiyat etiketi, bir ekonomik fiyat koyamazsınız. Dolayısıyla müşterekler dediğimizde aslında, niteliksel bir değerden söz ediyoruz. Bu, piyasanın dilinden çok daha farklı bir dil.[7]

Günümüz sanatı açısından bakacak olursak blok zinciri teknolojisi acaba nasıl kullanılmaktadır? Sanatın müze gibi modern kurumlarda sergilenme ve muhafaza edilme yollarını, galerilerin sanatçılar, sanat izleyicileri ve koleksiyonerlerle kurduğu ilişkileri, fuarların sanat eserlerini bir meta olarak finansal değere dönüştürme ve dolaşıma sokma hızını, kürasyonun geleceğini ve sanat eleştirisini dönüştürmeye yönelik ne gibi çalışmalar bulunmaktadır? Sanatçılar dağıtık bir veri tabanı olarak tanımlanan bu kolektif örgütlenme modelini müşterekler lehine kullanarak nasıl üretimler yapmakta ve hangi kritik kavramları tartışmaktadır? Günümüz sanatının temellerini oluşturan kavramsal sanat ile bu çalışmalar arasında acaba ne gibi ilişkiler türetilebilir?

**Anlamsız ve absürd olan çağımızın mahiyetidir. Dadacılar**

Birinci Dünya Savaşı'nın etkilerine maruz kalarak akıldışılığı, anlamsızlığı ve absürdü bizatihi deneyimleyen Tristan Tzara, Marcel Duchamp, Max Ernst, Man Ray, Francis Picabia, Hannah Höch, Alfred Jarry, Hugo Ball ve André Breton gibi sanatçılar, her "şeyin" burjuva ideallerine sarılarak parçacıklar halinde ticari birer metaya indirgenmesine ve mübadele ilişkileri içinde yok edilmesine neden olan işlemleri açığa çıkaran fikirleriyle kavramsal sanatın temellerini atmışlardı. 20. yüzyılın başında nesnellikten uzaklaştırılmış güzel sanatların nesne odaklı kalmasına ve sanat nesnesi aracılığıyla tahakkümcü bilgi/iktidarın yeniden

7 David Bollier, (2014) "Yeni Bir Ekonomik Sistemde Müştereklerin Rolü", Heinrich Böll Vakfı Türkiye Temsilciliği, 5 Kasım 2014, Erişim 7 Nisan 2018, https://tr.boell.org/tr/2014/11/05/yeni-bir-ekonomik-sistemde-mustereklerin-rolu

üretilmesine karşı çıkmışlar; biçimci sanat nesnesini yerinden ederek sanatı anti-estetik bir düşünsel eyleme açmışlardı.

İkinci Dünya Savaşı ve sonrasında bitmek bilmeyen birçok savaşla birlikte 1960'ların ortalarından itibaren birçok sanatçı kavramsal sanat akımıyla birlikte anılmaya başlamış; sanatı kapatıp kuşatan dil ve bu dil etrafında örgütlenen sanat eleştirmenleri ile sanat kurumlarının belirleyici gücünü ve sanatın metalaşmasını düşünsel eylemlerle tersyüz eden işler üretmişti.

> 20. yüzyıl sanatı parayla ve piyasayla alay eden, onları hiçe sayan işlerle doludur. Manzoni'nin satılamasın diye konserveledi̇ği kakası; Duchamp'ın şişelediği Paris havası; Tinguely'nin bir kez çalıştırılınca kendi kendini imha eden mekanik heykelleri; Yves Klein'ın bomboş galeriyle açtığı sergi; Metropolitan Indians grubunun çaldıklarını halka armağan etmesi; Sisco, Hock ve Avalos'un San Diego Çağdaş Sanat Müzesi sergileri için aldıkları parayı Meksikalı kaçak göçmenlere dağıtması; Christof Büchel'in Manifesta'daki sergileme hakkını satması; Stephen Keene'in boyar boyamaz hemen oracıkta sattığı *On Bin Resim*; K Sanat Vakfı'nın ateşe verdiği bir milyon sterlin; *E-toy* girişiminin, kurduğu sahte ticaret sitesiyle 'rakibini' borsada 4,5 milyon dolar zarara sokması ve para sistemine meydan okuyan daha nice 'hayali ekonomi'. Bu 'hayali ekonomiler' arasında en çok öne çıkanı, kuşkusuz 'para sanatı'dır. Parayı devreden çıkarmak kadar, para yaratmak da birçok avangardı büyülemiştir. [...]
>
> [...] Duchamp da André Breton'la birlikte Monte Carlo Bankası'nı soymak için sahte hisse senetleri ve çekler 'yaratmıştır'. Yves Klein, altın tozu karşılığında sattığı 'boşluk'lar için tapular düzenler. Marcel Broodthaers kendi kurduğu Modern Sanat Müzesi'nde, gene kendi yarattığı altın külçeleri sergiler. Joseph Beuys, üzerine *Kunst=Kapital* (Sanat=Sermaye) yazdığı Alman markları üretir.[8]

8 Ali Artun (2015) "Sanat Para Simbiyozu", e-skop, 25 Nisan 2015, Erişim 1 Nisan 2018, http://www.e-skop.com/skopbulten/sanat-para-simbiyozu/2432

Bugün megalopollerde yaşanan ve ihtilaf tasarımına dayalı 4. nesil savaşta, silahlı çatışmalarla düşmanı yok etmektense düşmanın moralini ve kazanma azmini kırarak örgütlü mücadele olanaklarını yok etmek amaçlanmaktadır. Karar verme ve yargıda bulunma süreçleri aşındırılarak bitkinleştirilmekte; sorgulama, tahayyül edebilme ve denetim dışı eylemde bulunma yetileri yıpratılmaya çalışılmaktadır. Asimetrik güç kullanımıyla düşmanın *ad hoc* manevra yapma, tepki gösterme ve muhalefet etme kabiliyetlerini yok etmek için etkileşim araçlarının kullanımı denetim altına alınmaya çalışılmakta ve erişim olanakları kısıtlanmaktadır. Bu yüzden de bu sorunla uğraşan transdisipliner çalışmalar kritik konumdadır.

**Aptallığın Güncel Sürümleri ve Denetim**

Bugün yönetim zihniyeti, çok yüksek frekanslı ve karmaşık finansal işlemlerin yapılması, hizmet algoritmalarına dayanmaktadır. Bu yüksek hızdaki ve miktardaki veri akışını denetlemek ve toplumun nasıl değiştiğini kavramak insanın bilişsel kapasitesi açısından bir yetersizlik olarak ortaya çıkarmaktadır. Algoritmik yönetim zihniyetinin başat unsurlarından biri de yarı-otomatlaşmış kitlelerin düşün ve eylem yollarını denetim altına almaktır. Bernard Stiegler'in *States of Shock: Stupidity and Knowledge in The 21st Century* adlı kitabında vurguladığı üzere sistematik ya da "işlevsel aptallık" üretimi ve dolaşımıyla denetim altında olmayan başka bir bilgi/iktidar üretimi ve mübadele olanağı kısıtlanmaya, bertaraf edilmeye ya da içselleştirilerek kapılmaya çalışılır.[9] Sorgulama, tahayyül edebilme ve yargıda bulunma olanakları zayıflayan kamuoyunun aptallık içinde yaşamasına yol açılmaktadır. Sivil toplum örgütlerinin faaliyetlerinin sıkı yönetimine gazeteci, akademisyen, sanatçı ve hukukçu gibi kanaat önderlerinin etki alanının yok edilmesi eşlik etmekte, bilgi/iktidar

9 "İşlevsellik aptallık" kavramı için *bkz.* Mats Alvesson ve André Spicer (2016) *The Stupidity Paradox: The Power and Pitfalls of Functional Stupidity at Work*, Londra, Profile.

üretimi ve mübadele olanaklarının denetimi sayesinde düşman karşısında güçsüzlük hissine, umarsız ve çaresiz olunduğu yargısına ve muhalif eylem kararlılığının yitirilmesine çalışılmaktadır.

Bugün yapay bir şekilde üretilen ve dolaşıma sokulan aptallık, bir değersizleştirme aracıdır. Tekno-kapitalist ideolojinin araçlarından biri olarak kullanıma sunulan ve dolaşıma sokulan "aptallık materyalliği aşmakta ve neyin gerçekten önemli ya da gerekli olduğunu düşünmenin altını oymaktadır."[10] Müşterek kaynakların tüketilmesi ve yok edilmesine yol açan savaşçıların finanse ettiği "ütopya/distopya tasarım endüstrisi" geleceğin nasıl tahayyül edileceğine dair spekülatif hikâyeler kurgulayarak, inancı ve inançsızlığı denetim altına almaktadır.[11] Sonuç olarak aptallığın algoritmik yönetim zihniyetinde bir tahakküm ve sömürü aracı olarak kullanıldığını görmekteyiz çünkü aptallığın güncel sürümleri sayesinde "irrasyonel hükümler yeni deneyime yol açmakta" (LeWitt, 1969), öngörülemeyen unsurların deneyime açılması sayesinde risk unsurları açığa çıkarılmakta ve denetim altına alınmaktadır. Aptallığın güncel sürümleri ve türevleri birbirine bulaşarak yayıldıkça denetim de giderek artmaktadır.

Peki bugün yapay bir şekilde üretilen ve dolaşıma sokulan aptallık, eğer bir bilgi/iktidar denetim unsuru olarak karşımıza çıkıyorsa, acaba günümüz sanatı yapay aptallığı kendine nasıl mal edebilir ve böylelikle başka sorgulama, tahayyül edebilme ve eylemde bulunma olanakları yaratabilir?[12] Bu soruyla uğraşmak güç çünkü bugün yönetim zihniyetinin algoritmik bir yapıya kavuşmasıyla birlikte günümüz sanatının da dahil olduğu toplumsallıkları

10 Avital Ronell (2003) Stupidity, *Urbana ve Chicago*, Illinois University Press, s. 3.

11 Spekülatif gelecek tasarımı ile tekno-kapitalist ideolojinin nasıl içe içe geçtiği ile ilgili *bkz*. Kyle Chayka (2017) "The Future Agency: Inside The Big Business of Imagining The Future", *The Verge*, 30 Mart 2017, Erişim 15 Nisan 2018, https://www.theverge.com/2017/3/30/15113162/future-utopia-tellart-design-agency-world-government-summit-dubai

12 Bu sorular 2015 yılından beri Bager Akbay ve Mine Kaplangı'yla birlikte "Deniz Yılmaz" ve "Çoban" projeleri kapsamında yürüttüğümüz kolektif ve bağımsız araştırmanın temelinde de bulunmaktadır.

kapatıp kuşatarak disiplin altına alan ve denetim altında tutan tahakkümcü dil, biliyoruz ki artık metinsel değil, sayısaldır. Denetim toplumlarında, önemli olan artık bir imza ya da sayı değil, koddur.[13]

Bu durum epistemik bir soruna yol açmaktadır, çünkü algoritmik yönetim zihniyetinin kod temelli oluşu, metin esaslı sosyal ve beşeri bilimler ile güzel sanatlar disiplinlerine yabancı bir güç sayılmaktadır. Varoluş koşulunu mutasyona uğratan bir güce maruz kalma hâli ise kapalılığa neden olmaktadır. Kod bazlı transdisipliner çalışmaların üretimi bu nedenle ortaya çıkmamakta, çıksa da bu çalışmalar yeterince ve yeterli düzeyde tartışılmamakta, hatta çoğu zaman, Türkiye'de olduğu gibi, yok sayılmaktadır. Elbette bu durum disiplinlerin koyu bir muhafazakârlık eğiliminde olduğunu göstermekte ve işlevsel aptallığın üretimine katkıda bulunmaktadır. Ne var ki değişen bu koşulları kavramak ve onunla birlikte hareket etmek durumundayız.

O-HAL'de acaba kodlar ve kodlarla birlikte işleyen programlar aracılığıyla örgütlenen sanatçılar, sanat eleştirmenleri ve sanat kurumlarının tahakkümcü belirleyiciliğini ve sanatın hiper-meta oluşunu yeniden sorgulamaya açmak ve yerinden edebilmek için blok zinciri teknolojisiyle başka bir örgütlenme modeli ve buna bağlı olarak başka düşünme ve eylem yolları önermek acaba mümkün olabilir mi? Bir diğer soru ise blok zinciri teknolojisinin günümüz sanatında sömürünün güncel hallerini yeniden üretmeye aracılık edip etmeyeceğiyle ilgilidir. Bu sorular aynı zamanda kavramsal sanatın uğraştığı birçok meseleyi eleştirel bir yaklaşımla tartışmamıza olanak veriyor gibi duruyor. Bu hususları açabilmek ve blok zinciri teknolojisiyle yapılan transdisipliner çalışmaları irdeleyerek bu çalışmaların kavramsal b(ağ)larını kurmak için blok zinciri teknolojisini kullanan çalışmaları mercek altına alacağım ve her bir çalışmanın uğraştığı ve dönüştürmeye çalıştığı fikirlerin kavramsal çeşitliliğini vurgulayacağım.

13 Gilles Deleuze (1992) "Postscript on the Societies of Control," *October*, Sayı 59, (Kış), 3-7, Erişim 31 Nisan 2018, http://links.jstor.org/sici?sici=0162-2870%28199224%2959%3C3%3APOTSOC%3E2.0.CO%3B2-T.

**Sözleşmeye Dayalı B(ağ) Bozumları**

2016 yılında yayınlanan Panama Belgeleri, *offshore* finans şirketlerinin para aklama, ambargo delme ve vergi kaçırma gibi yasadışı operasyonlarını ifşa etmiş ve bu s/aklama işlemlerinin 1990'lardan itibaren küreselleşen çağdaş sanat piyasasının kurumsallaşmasıyla güçlü b(ağ)larını kanıtlamıştır. Bu belgelerde sanatın birikim yapılan değeri depolamak, vergi ya da tazminat gibi denetimci yaptırımlardan kaçmak için kullanılan bir varlık (*asset*) sınıfına dönüştüğü açıkça ortaya çıkmıştır.[14]

Sanatın ileri finansallaşmasıyla ilgili bu mesele, onlarca yıl önce çok benzer kaygıları dile getiren kavramsal sanat çalışmalarının günümüzde yeniden gözden geçirilmesiyle bir kez daha müdahaleye açılmıştır. Blok zincirini kullanarak işler üreten Rob Myers'a göre "Blok zinciri ideolojisi ve teknolojisi ile sanat tarihinin materyalleri (özellikle kavramsal sanat tarihi) karşılıklı deney ve eleştiri için yararlı kaynaklar sağlayabilir."[15] Kavramsal sanatçılar sanat işini metinsel bir dil aracılığıyla kapatıp kuşatarak düzenleyen kurumsal yapılara ve bu kurumsal yapıların kapitalist ideolojilerle iç içe geçmiş hâline odaklanarak bu kurumsal işleyişi tersyüz etmek üzere uygulamalı analizler yapmıştı[16] Lucy Lippard, kurumsal eleştirinin, sanat eserinin kaydileştirilmesi ve materyalden bağımsızlaşmasıyla (*dematerialisation*) ilgili deneylere sıkı sıkıya bağlı olduğunu

14 Benjamin Sutton ve Claire Voon (2016) "Panama Papers shed light on the shadowy art market", Hyperallergic, 12 Nisan 2016, Erişim 13 Nisan 2018, https://hyperallergic.com/289250/panama-papers-shed-light-on-the-shadowy-art-market/

15 Rob Myers (2014) "(Conceptual) Art, Cryptocurrency and Beyond", Furtherfield, 15 Ekim 2014, Erişim 3 Mart 2018, https://www.furtherfield.org/conceptual-art-cryptocurrency-and-beyond/

16 Benjamin H.D. Buchloch (1990) "Conceptual Art 1962-1969: From the Aesthetic of Administration to the Critique of Institutions", *October*, Sayı 55 (Kış), s. 105-143, Erişim 16 Nisan 2018, https://pdfs.semanticscholar.org/ef07/302f5ce636af51c389f07c2b13abf1c5737f.pdf; Alexandre Alberro ve Blake Stimson (1999) *Conceptual Art: A Critical Anthology*, Cambridge, MA, MIT Press.

vurgulamıştır.[17]

Sanatın kavramsallaşması, sanat nesnesinin materyale ve nesneye dayalı varoluşunu sosyo-ekonomik ve felsefi fikirlerle ilişkilendirerek gelişmiştir. Biçimsel deneylerle gerçekleştirilen "kavramsal sanat" işleri ticari, teknolojik, yasal ve toplumsal metinlere vekalet etmeye ve onlarla yer değiştirmeye ilgi duymuştur. Kavramsal sanatın öncüleri, bir sanat çalışmasının ticari değerini, resim ve heykel gibi konvansiyonel bir estetik nesneden noter tasdikli bir beyan ve bir sözleşme gibi anti-estetik bir nesneye aktarmaya çalışmıştır. Bu yaklaşım, hâkim sanat kurumlarının ve pazarlarının mülkiyet tabanlı devrelerini bozmayı uman son derece güçlü bir eleştirel potansiyeli barındırmıştır. Burada artık sanat işi bir konvansiyonel nesneden ibaret değildir; iş süreçsel bir ortamda katılıma, deneye ve deneyimselliğe açılarak gerçekleşmektedir. Bu sayede kolaylıkla metalaştırılarak finansal bir değere dönüştürülmeye ve likidite edilmeye meydan okunmuştur. Lucy Lippard ve John Chandler'ın gözlemlediği gibi, bu kavramsal sanat çalışmaları, "kendi içinde bir sondan ziyade bir ortamdır."[18] Gilles Deleuze'ün oluş kavramıyla b(ağ) kurarak ifade etmeye çalışırsak bu 'ortam oluş', sanatın eleştiri olarak yükselişine işaret etmek için yine sanat kurumları tarafından kapılmıştır. Bu eğilim sonuna kadar takip edildiğinde ise bir sanat eserini oluşturan ve doğrulayan, aynı zamanda eserin değerini kontrol etmeye, kullanımını, tüketimini ve dolaşımını dikte etmeye hizmet eden sözleşme, geriye kalan tek eleştirel materyaldir. Kültür sanat kurumlarıyla çalışan emekçilerin (varsa) iş sözleşmeleri, telif sözleşmeleri, eser satış sözleşmeleri ve gizlilik sözleşmelerinde s/aklanan denetim koşulları gibi çağdaş sanatta sömürünün güncel hâllerinin nasıl yeniden üretildiğini açığa çıkarabilecek materyallerdir.

17 Lucy Lippard (1973) *Six Years: The Dematerialization of the Art Object From 1966 to 1972*, New York, Praeger, s. 263

18 Lucy Lippard ve John Chandler (1968) "The Dematerialization of Art", *Art International*, 12:2, Şubat, s. 33.

**Protokoller ve Merkezsizleşme Balonu**

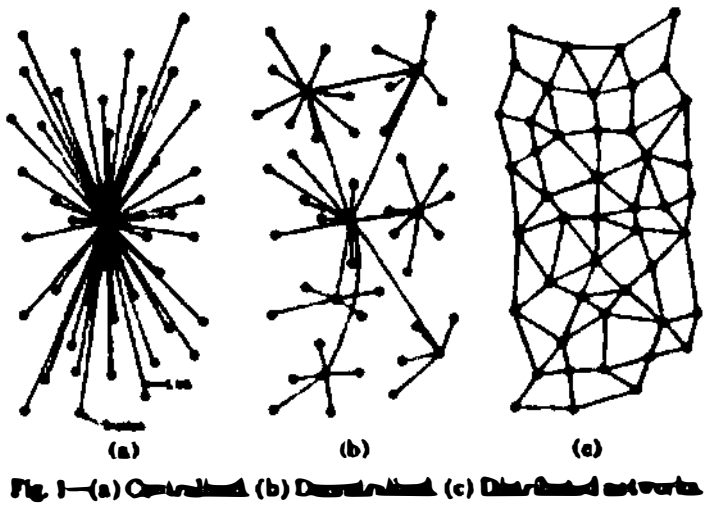
Bugün bu materyalist yaklaşım, blok zincirindeki akıllı sözleşmeleri kullanan sanat çalışmalarıyla yeniden gündemde. Son yıllarda *Ascribe* veya *Blockai* gibi korporasyonlar tarafından geliştirilen blok zinciri tabanlı sanat ticareti platformları, sanatçılara dijital çalışmalarıyla ilgili daha fazla denetim yetkisi vermesi gerekirken günümüz sanatı açısından son derece sorunlu bir hiper-metalaşma arayüzü ortaya çıkarmaktadır. Bu tür oluşumlar sonuç itibariyle sanat işinin finansal değişim aracına dönüşme ivmesini hızlandırmakla kalmayıp sanat işinin ve sanatçının (isminin) finansal bir türev (*derivative*) olma riskini de çoğaltarak dağıtmaktadır. Blok zincirini kapatıp kuşatan tekno-kapitalist ideolojik söylemde merkezsizleştirme (*decentralization*) kavramı da popülerleştirme araçlarından birine dönüşmüş durumda. Her iki kavramı, birbiriyle ilişkili olarak açmak için algoritmik yönetim zihniyetinin esaslarından biri olan protokollerin merkezi örgütlenme yollarını nasıl etkilediğini ve belirlediğini tartışmalıyız çünkü Alexander Galloway'in dikkat çektiği üzere çokmerkezli bilgi/iktidarın yaşandığı günümüzde denetim teknolojisi değişmiş, disiplin toplumundaki panoptikonun yerini bugün protokol almıştır.[19]

Protokolojik yönetim, Thomas Kuhn'un yaklaşımıyla ele alacak olursak bugün bir paradigma dönüşümüne yol açmaktadır.[20] Örneğin internet, hem yatay örgütlenme hem de bu yatay örgütlenmeyi tabakalaştırarak dikey örgütlenme sağlayan TCP/IP protokolleriyle işlemektedir. Çok-merkezliliği ve merkeziliği eşgüdümlü bir şekilde sağlayan bu protokoller birbiriyle karşıt olanların birbiriyle uyumlu bir şekilde etkileşim kurabilmesini sağlamaktadır. Bu ikili protokolojik örgütlenme ve buna uyan

19 Alexander Galloway (2004) *Protocol: How Control Exists After Decentralization*, Cambridge, MIT Press, s. 13, 31.

20 Thomas Kuhn (1962) The Structure of Scientific Revolutions, *Foundation of The Unified Science*, Cilt II, Sayı 2, Chicago, Chicago University Press, s. 150.

veri akışlarıyla denetim esasen giderek merkezileşmekte, düzenleme ise giderek merkezi niteliğini kaybetmektedir.




(a) Merkezi, (b) Merkezi Olmayan (c) Dağıtık Ağ Tipolojileri, Paul Baran, 1964

Bir başka deyişle, bugün denetim merkezi olmayan bir niteliğe sahip olsa da dağıtık bir tipolojide değildir. Bu yüzden merkezsizleşme salt bir güç olarak karşımıza çıkmamakta, merkezi bilgi/iktidar ilişkileri değişmekte ancak merkezi olmayan b(ağ)lar içinde ağırlık noktası oluşturma mücadelesi sürmektedir. Bu durumda blok zinciriyle birlikte popülerleşen merkezsizleşme söylemi içinde s/aklanan, bugün denetimin süreçsel ve türevsel bir şekilde totaliterleşmesidir. Bir yandan da merkezi kurumların yaygın bürokrasisi platformlar aracılığıyla yeniden kodlanmakta ve yeniden düzenlenmektedir. Böylelikle totaliterleşen denetim doğrudan merkezi bir güçle bağlanamamakta, tahakkümcü bilgi/iktidar b(ağ)larının otoriter gücü dolaylı ve çok merkezli geliştiği için kolaylıkla okunamamaktadır.

**Sanatçı'nın Sözleşmesi**

İşte bu protokol mantığı üzerinden kavramsal sanat ile akıllı sözleşmeler arasında bir b(ağ) kurulabilmektedir. İlerleyen bölümlerde blok zincirinde "makine tarafından okunabilen işlem protokolleri"ni, yani "akıllı sözleşmeleri", kullanan çalışmaların kurumların tahakkümcü işleyişini nasıl dönüştürmeye çalıştığına ve böylelikle kurumsal eleştiriyi nasıl performatif hâle getirdiğine değineceğim.[21] Ancak buna geçmeden önce bu çalışmalara öncülük eden sözleşme odaklı kavramsal sanat çalışmalarıyla bir b(ağ) kuracağım. Bu vesileyle sanatla kesişen direniş hattının günümüzdeki uzantısını okunur ve görülür kılarak bu kavramsal hattı güçlendirmeye çalışacağım.

Kavramsal sanat içinde kendi dolaşımının ve yeniden üretiminin nasıl yapılması gerektiğini düzenleyen ve bu koşullara dikkat çeken çalışmalardan çok sayıda bulunmaktadır. Bunlardan biri Seth Siegelaub ile avukat Robert Projansky tarafından gerçekleştirilen ve *Sanatçı'nın Sözleşmesi* olarak da bilinen *The Contract: Artist's Reserved Rights, Transfer and Sale Agreement* başlıklı çalışmadır.

*Seth Siegelaub ve Robert Projansky, The Contract: Artist's Reserved Rights, Transfer and Sale Agreement, 1971.*

21 Nick Szabo (1996) "Smart Contracts: Building Blocks for Digital Markets", *Amsterdam*, Amsterdam Üniversitesi, Erişim 6 Nisan 2018, http://www.fon.hum.uva.nl/rob/Courses/InformationInSpeech/CDROM/Literature/LOTwinterschool2006/szabo.best.vwh.net/smart_contracts_2.html

İlk olarak New York Görsel Sanatlar Okulu (SVA) tarafından yayımlanan katlanmış poster formundaki sözleşmenin bir yüzünde, Siegelaub tarafından, sanatçıların böyle bir belgeye sahip olmaları gerekliliği hakkında bir giriş metni ve arkasında da Projansky'nin yazdığı sözleşme koşulları vardır. Posterin arka yüzü ve sözleşmenin son sayfası, sanatçı ile eserlerinin koleksiyoneri tarafından imzalanması gereken bir formata sahiptir. İmzalı sözleşmenin kendisini oluşturan bu sayfa, esere yapıştırılmak üzere tasarlanmıştır. Sanatçıların, eserlerinin koleksiyonerleriyle birlikte bu sözleşme belgesini defalarca yeniden basarak, kopyalayarak ve çoğaltarak kullanmaları sayesinde eserin dolaşım zinciri mübadele ilişkisine giren (eş düzeyli) taraflarca kayıt altına alınabilir, izlenebilir ve denetlenebilir bir blok hafıza kütüğü oluşturmaktadır. *Sanatçı'nın Sözleşmesi* müzeler, müzayede evleri, galeriler, sanat simsarları ve koleksiyoncularla birlikte çalışan sanatçıların nasıl istismar edildiğini ve sömürüldüğünü vurgulayan pek çok provokatif koşul da içermiştir. Sanatçıların eserlerinin sergisini onaylaması gerektiğine ve koleksiyoncuların sanatçıya eserin yeniden fiyatlandırılması dahilinde satış fiyatının %15'i oranında bir yeniden satış imtiyazı vermesine dair hükümler (kodlar) yazılmıştır. Buna ilaveten, bu lisansı almaya hak kazanan sanatçılar da artık birer koleksiyoncu olarak tanınacaktır.

Siegelaub'a göre bu çalışma, eserleri sanat piyasasında dolaşımda olan sanatçıları sözleşme hükümlerinde tanımlayarak (ve dolayısıyla onları 'sanatçı' olarak tanıyarak) sanatçı haklarını korumaya çalışmıştır. Bu sözleşmenin kendisi bir sanat eseridir ve eser, materyal niteliklere sahip bir sanat nesnesi olmakla kalmayıp aynı zamanda sürece dayalı hukuki bir işlev de icra eden performatif bir fikirdir. Kurumların belirleyici otoritesine yönelik bir risk unsuru oluşturan bu fikir, aynı zamanda beklenmedik olanı yaratmak için sözleşme materyalini ve sözleşmenin içerdiği koşulları katılıma, deneyselliğe ve deneyime açan süreçsel bir ortam da olmaktadır. Dolayısıyla bu çalışma modern bir kurum olarak sanatın, sanat işinin, sanatçının, sanat kurumunun ve

koleksiyonerliğin nasıl kavrandığını dönüştürebilecek bir fikri performatif hâle getirmektedir. Hukuki/yasal düzenlemeyle denetim işlevlerini içeren mülkiyet ve mübadele koşullarının tahakkümüne dayalı bilgi/iktidarın üretim süreçleri görünür hale getirildiği için yalnızca (estetik) bir sanat nesnesi üretilmemiş, başka bir bilgi/iktidar b(ağ)ı kurulmuştur. Sanatın kurumsal ve piyasa odaklı işleyişinde ortaya çıkan sorunlar ve bu sorunların kaynakları, sözleşme koşullarında yeniden kodlanmış ve bu kodlar diğer kullanıcıların paylaşımına açılarak başka türlü bir örgütlenme yolu önerilmiştir.

Sol LeWitt'in 1975 tarihli *Duvar Resmi #260* gibi çalışmalarında da eserin kopyalanarak yeniden üretimi için gerekli olan uygulama ve kullanma talimatları (ya da kodları) yazılmıştır. Sanatçının eserin bizzat yazarı (*author*) olması gerekliliğini ve bu materyal koşula bağlı kılınan eserin özgün niteliğini sorgulayan LeWitt, böylelikle bir estetik nesne ya da değerli bir meta olarak sanat eserinin mübadele edilmesini sağlayan karmaşık hükümleri de yazmış, sanat eserinin varoluş sürecini yeniden düzenlemiştir. Bu hâliyle nesneden çok bir öznelleşme sürecine dönüşen eser, artık her yeniden üretildiğinde farklı versiyonlara aracılık edebilme potansiyelini içeren jeneratif bir ortam (fikri) olmuştur. Bu öznelleşme süreçleri arasında ise bu fikre her seferinde değişebilecek, sabit ve statik olmayan bir form vermek mümkün kılınmıştır.

### Kavramsal Sanatın Başarısızlığından Öğrenmek

Ancak gerçek şu ki kavramsal sanat işleri yine sanat kurumları tarafından alınmış, temsil edilmiş ve bu temsilci dil sayesinde fikrin dönüştürücü gücü budanmıştır. Alexandre Alberro ve Blake Stimson sanat tarihçisi ve eleştirmeni Lucy Lippard'ın henüz 1969 yılında kavramsal sanat altında sayılan sanatçıların, kurumların tahakkümcü otoritesini dönüştürmelerine dair hayal kırıklığını bize şöyle hatırlatmaktadır: "Kavramsal sanatın modernizmin ticarileşmesini önleyebileceği umudu çoğu işte

bulunmuyor."[22] Buna ilaveten kavramsal sanatçı olarak tanınmış olanların da içinde bulunduğu birçok sanatçı, bu yıllardan itibaren Lippard'ın eleştirisini paylaşmış ve hiper-metalaşma ve finansallaşmaya karşı meydan okuyan sanat pratiklerini asimile etmek için sanat piyasasının ortaya koyduğu muazzam miktarda sermayeyi ve kapasiteyi önceden tahmin edemediği için kendi güçsüzlüklerine şaşırmıştır. Sonuç olarak, kısa bir süre içinde kaydileştirilmiş ve materyalden bağımsızlaştırılmış kavramsal sanat çalışmaları, sanat pazarının ve bu pazara bağlı sanat kurumlarının kapitalist eğilimleri ve ilişkilerini güçlendirerek onun asimetrik güce dayalı tahakküm b(ağ)larını pekiştiren bir aracıya dönüşmüştür.

Sol LeWitt 1967 tarihli *Paragraphs on Conceptual Art* başlıklı yazısında taklitçi bir maymun olarak konumlandırılmış sanatçının medeni eleştirmen tarafından açıklanması gerektiğine karşı çıkarak bir sanat çalışmasındaki en önemli unsurun fikir ya da kavram olduğunu ileri sürerken ve içine dâhil edilerek tanımlandığı kavramsal sanatı betimlemeye çalışırken LeWitt'le birlikte çalışmış ve daha sonra arazi sanatının ikonik eserlerini üretmiş Robert Smithson, kavramsal sanatın eleştirel başarısızlığını yıllar sonra şöyle değerlendirmiştir: "Galeriler ve müzeler kesinti kurbanı olduğu için daha ucuz bir ürüne ihtiyaçları var. Bu yüzden nesneler 'fikirlere' indirgenmiştir. Sonuç itibariyle bizler 'kavramsal sanat'a [bu vesileyle] sahip olmuş olduk.[23]

Bir kamusal sanat müzesinin tam da finansal kriz sırasında halkın vergileriyle koleksiyonuna kattığı eserlerin kamuoyunda basın yoluyla sorgulanmasına dair belki de en sansasyonel tartışmalardan biri Carl Andre'nin Tate Modern tarafından alınan ve daha ziyade *Bricks* olarak bilinen *Equivalent VIII* (1966) başlıklı

22 Alexandre Alberro ve Blake Stimson (1999) *Conceptual Art: A Critical Anthology*, s. 294.

23 Blake Stimson (1999) "The Promise of Conceptual Art", (Der.) Alexander Alberro ve Blake Stimson, *Conceptual Art: A Critical Anthology*, Cambridge, MA, MIT, s. xliii .

çalışmasına odaklanmıştır (Brown, 2014).[24] Joseph Kosuth'un 'bir fikir olarak sanat fikri'ne karşı çıkan Andre, güncel/çağdaş sanat müzeleriyle sanat eleştirisindeki kavramsalcılığın (*conceptualism*) bugün artık sahtekârlığa ve dolandırıcılığa dönüştüğünü ifade etmiştir. Dönemin en etkin kolektifi *Art and Language*'in kurucularından biri olan Michael Baldwin'e göre ise "sanatçı iş adamına dönüşmüştü ve bu daha da kötüsü kavramsal sanatın mirasларından biridir" (Stimson, 1999: xlvi).[25]

**Tahakküm B(ağ)ları Nasıl Güncellenmekte?**

Bu eleştirileri yeniden duymak ve parataktiksel bir yolla kullanmak gerek. Son yıllarda blok zincirini kullanan sanatçılar da kavramsal sanata benzer şekilde, kurumsal eleştiri b(ağ)larını güçlendirmeye, çoğaltmaya ve çeşitlendirmeye çalışmaktadır. Öte yandan tıpkı kavramsal sanat gibi, blok zinciri esaslı sanat çalışmalarının da hiper-metalaşma ve finansallaşma gibi bu deneylerin istenmeyen etkilerine yakalanma ya da ava giderken avlanma tehlikesinin bulunduğu göz önünde bulundurulmalıdır. Blok zinciri tabanlı çalışmalar bugün daha ziyade finans alanı dahilinde konumlandırıldığı için henüz sanat-dışı bir uygulama olarak kavranmaktadır. Dijital sanat platformlarının blok zincirine dayalı taktiksel düzenlemeleriyse bu teknolojinin güven ve umut gibi değerler olarak pazarlandığı ve sanatçılara bir olanak olarak sunulduğu hâkim söylem içerisinde bulunmaktadır. Bu

24 Bu konuyla ilgili 2016 yılında BBC bir belgesel yayınlamıştır. Valzey, Marina. (2016) "Bricks! BBC Four - Forty years on: the accidental furore around Carl Andre's work remembered", 21 Eylül 2016, *theartsdesk.com*, Erişim 9 Nisan 2018, https://theartsdesk.com/tv/bricks-bbc-four

25 Blake Stimson (1999) "The Promise of Conceptual Art", *Conceptual Art: A Critical Anthology* s. xlvi. Yaşayan sanatçılar arasındaki en yüksek müzayede rekorunu kıran ve bir fabrikaya dönüşmüş atölyesinde çoğunluğunu sanatçıların oluşturduğu bir işgücü çalıştıran Jeff Koons; Science UK Şirketi'nin patronu ve emlak milyoneri Damien Hirst ve sahibi olduğu Kaikai Kiki Şirketi ile Hiropon Fabrikası'nda on sekiz farklı sektöre ürün satan Takashi Murakami gibi finansallaştırma aracıları sanatın kurumsal eleştiri başarısızlığını özetlemektedir.

yüzden blok zincirini kullanan çalışmaların ayrıksı yönlerini okumak zorlaşmaktadır.

*Rhizome*, *e-flux* ve *DIS Magazine* gibi dijital sanat platformalarının desteklediği gibi blok zinciri tabanlı sanat ticareti hizmetlerinin dijital sanatçıları güçlendireceği ileri sürülmektedir. Bu yaklaşımın ithal sürümleri, niceliksel bakımdan yok denecek kadar az da olsa Türkiye'de de gözlemlenmiştir. *ArtBizTech* oluşumunun bloğundaki *Blockchain ile Sanata Gelen Sistematik Dokunuş* başlıklı kısa yazısında Özge Çokgezen blok zincirinin "sanat galerileri, gümrükler, nakliye firmaları, müzeler, sanatçılar ve koleksiyonerler için rahat bir zincir kurma aşamasında" olduğunu belirterek "süreçlerin güvenle işleyişini ve taraflar arasındaki etkileşimi kusursuz yöneten sistemlerin" blok zinciriyle artık mümkün kılındığına dikkat çekmektedir.[26] Rahat, güvenli, kusursuz, etkili, kolaylaştırıcı olanaklar sunan bir yönetim tahayyülü söylemi, blok zinciri teknolojisini umut vaat eden bir neoliberal sanat pazarı aracısına bağlamakta ve tahakkümcü bilgi/iktidarı sistematik bir şekilde yeniden üreten ideolojik hatlardan biri olmaktadır. Oysa fikri mülkiyet hukuku rejimleri ve sanatın finans teknolojileriyle birbirine dolanarak iç içe geçmesi, sanat tarihine bakacak olursak bu varsayımın tam aksini iddia edecektir.

*Ascribe*, *Monegraph* ve *Verisart* gibi sanat odaklı blok zinciri *start-up*'lar günümüz sanatında orijinal ve kopya arasındaki ayrımın kaybolmasına karşı eserlerin IP izini sürmektedir. Burada sanat eserlerinin kopyalanarak çoğaltılmasındansa eserin mülkiyet hakkı değere dönüştürülebilmektedir. Yani işin farklı edisyonlarının dolaşım hızı ve sayısı fiyatlandırılabilmekte ve sanatın metalaşması güncellenmektedir. Buysa bir başka b(ağ) değildir. Her ne kadar *Banksycoin* gibi girişimlerle Eric Drass gibi küratör ve sanatçılar blok zincirini kullanarak paralel bir sanat ticareti kurgulasa, Bitcoin üzerinden eser satışı yapsa ve böylelikle galeri,

26 Özge Çokgezen (2017) "Blokchain ile Sanata Gelen Sistematik Dokunuş", bang.Art Innovation by ArtBizTech Resmi Sitesi, Erişim 5 Nisan 2018, http://www.bangprix.org/blockchain-ve-sanat-dunyasi/

koleksiyoner ve sanat simsarı gibi aracıları merkezsizleştirilerek onların kurumsal otoritesini yerinden etmeye yönelik hamlelerde bulunsa da *Saatchi Art Galeri, Crypto Art Gallery, Dadiani Güzel Sanatlar Galerisi, MAK Viyana, Devlet Merkezi Rusya Çağdaş Tarihi Müzesi, DADA.nyc.* ve *Maecenas* gibi sanat kurumları da çevirimiçi platformlar üzerinden bu yönelime ayak uydurmaya başlamıştır. Bu hâliyle blok zinciri bugüne kadar yerleşik sanat kurumlarında temsil edilen Viktoryen sanat anlayışını ve onunla ilintili olan temsili bilgi/iktidar üretim yolunu kopyalamak ve yeniden üretmek için kullanılmaktadır. Bu yolla denetim altına alınamayan sanatçılar ve sanat eserleri (bazıları) sanat dünyasındaki oligopolün hizmeti altına alınabilecektir.

### Çağdaş Sanat ile Faşizmin Türevleri Arasındaki B(ağ)lar

Bu duruma karşılık Hito Steyrl "*If You Don't Have Bread, Eat Art!: Contemporary Art and Derivative Fascisms*" başlıklı makalesinde sanatın faşizm türevlerinin deneyimlendiği günümüz dünyasında bir para birimine dönüştüğünü tekrar vurgulamaktadı.[27] Ancak Steyrl, sanatın bir kripto para birimi olarak düşünülebileceğini ileri süren Chris Anderson gibi açıkça bu analojik perspektifi benimsememektedir. Andersen, dolaşıma giren ve mübadele edildiği oranda değeri değişen kripto para ile sanat eserini kıyaslayarak değer üretimi meselesini yeniden düşünmemiz gerektiğini tartışmıştır.[28] Ancak içinde bulunduğumuz sanat dünyasının üretime ve mübadeleye dair çetin koşulları bu soruyu dağıtmaktadır. Ne de olsa bir para birimi olarak sanatın tahakkümcü istikrarı, blok zincirinin aksine, şeffaf olmamaya ve insan

27 Hito Steyrl (2016) "If You Don't Have Bread, Eat Art!: Contemporary Art and Derivative Fascisms", e-flux, Sayı 76, Ekim 2016, Erişim 30 Mart 2018, http://www.e-flux.com/journal/76/69732/if-you-don-t-have-bread-eat-art-contemporary-art-and-derivative-fascisms/

28 Chris Anderson, C. (2015) "Why Art Could Become Currency in a Cryptocurrency World", The New Stack, Mayıs 31, 2015, Erişim 30 Nisan 2018, https://thenewstack.io/why-art-could-become-currency-in-a-cryptocurrency-world/

gücüne aşırı bağımlılığa dayalıdır. Steyrl içinde bulunduğumuz siyasi-ekonomik dönemle çağdaş sanatın güncel hâli arasındaki güçlü b(ağ)lara dikkat çekerek blok zinciriyle yapılan günümüz sanatının eleştirel ve dönüştürücü gücüne kuşkuyla bakmaktadır.

Steyrl'e göre kültürel alandaki anti-elitist söylem esas itibariyle, "yozlaşmış sanat stereotiplerinin tekrar tekrar lanse edilmesiyle dikkati kendi ekonomik imtiyazlarından başka bir yöne çevirmeyi umut eden muhafazakâr elitler tarafından konuşlandırılmakta" ve tahakkümcü bilgi/iktidar lehine taktiksel bir şekilde dolaşıma sokulmaktadır.[29] Taktiksel olmasının nedeni, bugüne kadar sanatçıların hâkim dolaşım ağlarına girememe söyleminin bu platformlar tarafından benimsenmesine dayanmaktadır. Bu aynı zamanda bir manipülasyon, işgal ve oyalama taktiğidir. Böylelikle başka b(ağ)lar kurma potansiyeli zayıflatılmakta ve denetim algoritmik yönetim zihniyetini benimseyenler tarafından totaliterleştirilmektedir. Bu teknolojik dönüşüm, ne hesap verebilir bir şeffaflık ne de sanatın üretim ve paylaşım olanaklarına erişim olanaklarının çoğaltılmasıyla ilgilidir. Vergi sahtekârlığına dayalı sanat kurumlarının ve sanat piyasalarının tahakküm gücü bugün zaten hükümetler ve hükümetlerin yaptırımına bağlı şirketler ile çokmerkezli bir örgütlenme modeline dayanmaktadır. O halde sanatın bir alternatif para birimi (*altcoin*) olarak düşünülmesi, bu tahakküm yapısıyla uğraşma gücümüzü bugün acaba ne kadar pekiştirebilir?

> Sanat bir alternatif para birimi olduğu takdirde sanatın dolaşımı da bir operasyonel altyapının anahatlarını açığa çıkarır. Farklı şekilde çalışmak için bu yapılar yeniden sahiplenilebilir mi? Daha büyük topluluklara fayda sağlamak için bir alternatif para birimi olarak sanatın en yozlaşmış yönleri düzenlenseydi ya da yeniden yapılandırılsaydı acaba [sanat] ne kadar değer kaybederdi? Piyasada galeri sözleşmeleri, yeniden satış zamanı için verilen asgari süre, sanatçı ücretleri ve ücretli staj

29 A.g.e.

gibi kurallar, az sayıda da olsa nasıl olurdu? Üretim, alım-satım ve sanat eserlerinin yerleştirilmesiyle ilgili blok zincirinde halka açık kayıtların sunulması, vergi sahtekârlığı ve kara para s/aklama yönetimini mümkün kılar mı? [...]
[...] Ya da sanatla ilgili herhangi bir *offshore* işlem?[30] Bir alternatif para birimi olarak sanat, sadece mevcut sistemler içinde dolaşmakla kalmayıp, henüz var olmayan ekonomilerin (kamuoyunun, kurumun, pazarın, paralel sanat dünyalarının vb) açılışını yapabilir mi? Sanat yürürlükteki bir para (*currency*) ise bir dip akım (*undercurrent*) olabilir mi? -Bir altyapı ya da teknolojinin mevcut olması nedeniyle- herhangi bir ilerici dönüşümün kendi başına gerçekleşmesini beklemek, internetin tüm insanlığa eşit olarak fayda sağlaması için sosyalizm ya da otomasyon yaratmasını beklemek gibi olurdu.[31]

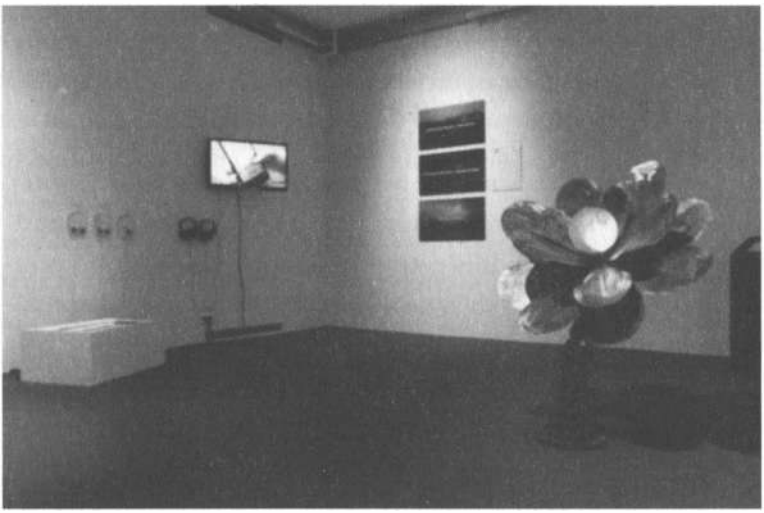
Blok zincirini kullanan çalışmalarla uğraşırken Steyrl'in eleştirel yaklaşımını kavramak ve göz önünde bulundurmak önemli. Günümüzde yaşanan sistematik ya da işlevsel aptallık ve absürdlüğün nasıl geliştiğini irdeleyen Jean Baudrillard da *La Conjuration des Imbeciles* başlıklı yazısında çağdaş sanatla ilgili sorunsallaştırmaların muhalefetin acizliğiyle örtüştüğünü, her ikisinin de reaksiyoner, irrasyonel, hatta faşistçe düşünenler tarafından yapıldığını ve bu durumun faşizmin türevlerine yol açtığını vurgulamıştı.[32] Bu yüzden de bu işlerin değer b(ağ)larını nasıl yeniden ürettiğini mercek altına almak ve çuvaldızı da elden bırakmamak kaçınılmaz duruyor.

**Bir Başka B(ağ): Sömürünün Güncel B(ağ) Bozumu**

Blok zincirini kullanan transdisipliner çalışmalar, sosyo-kültürel unsurların tümünü likidize ederek otomatize edilmiş fiyatlandırma mekanizmalarına tabi kılmayı amaçlayan finansal güç

30 Vurgu bana aittir.
31 Ag.e.
32 Jean Baudrillard (1997) "La Conjuration des Imbeciles", *Liberation*, 7 Mayıs 1997.

mantığıyla çelişir durmaktadır. Laura Lotti'ye göre "Bu bağlamda söz konusu olan, algoritmik finans mantığıyla işleyen sanatın değerinin otomasyonu ve özerkliğidir."[33] Burada sanatın değerindense, müşterekleri bir değer olarak düşünürsek algoritmik finans mantığını kendine mal eden işlerin müşterekler lehine değer b(ağ)larını nasıl kurduğunu, çeşitlendirdiğini ve güçlendirdiğini sorgulayabiliriz. Yine de her tür teknoloji için geçerli olduğu gibi, blok zinciri, günümüz koşullarında iki ucu keskin bıçak hâline gelmektedir. Blok zincirini kullanan çalışmaların temsili olma olasılıkları bir yana kendilerinden başka bir şeyi göstermelerinden dolayı aldatıcı olabilmeleri de çok mümkün durmaktadır.



*Plantoid: A Blockchain Based Life Form, Okhaos, 2016*

Öte yandan finansal güç mantığını sorgulayan ve taktiksel s/aklama operasyonlarını kendine mal ederek tersyüz etmeye çalışan işlerle de karşılaşmaktayız. Sanatçı ve hacker Rob Myers'a göre "alternatif kripto paralar (*Altcoins*), akıllı sözleşmeler ve Merkezi Olmayan Otonom Organizasyonlar *(DAOs)* sanatçıların

33 Laura Lotti (2016) "Contemporary art, capitalization and the blockchain: On the autonomy and automation of art's value", *Finance and Society*, Sayı 2(2), s. 97.

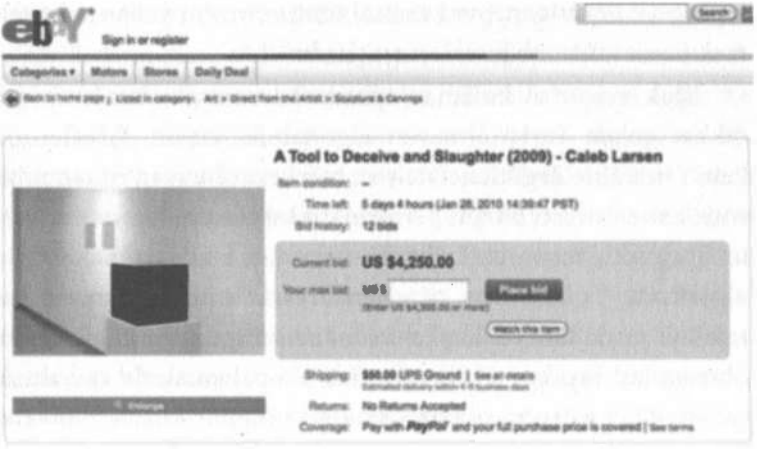
toplumsal örgütlenme ve sanatsal üretimin yeni yollarını keşfetmek üzere kullanabilecekleri araçlardır."[34]

Blok zincirini kullanan işlerde kavramsal olarak en çok dikkat çeken insan-olmayan algoritmik yaşam türevlerinin kendi kendine örgütlenebilen ve merkezi olmayan otonom bir yönetim zihniyeti fikrini performatif kılmasıdır. Buysa bir başka b(ağ) oluşturan en kritik unsurlardan biri sayılmalıdır. Bu algoritmik yaşam form türevleri arasında bir orman, rüzgar tribünü ya da kinetik heykel formuna sahip bir bitki gibi insan olmaya fail inşaları söz konusudur. Bu çalışmalarla kavramsal sanat çalışmaları arasında doğrudan b(ağ)lar kurulabilmektedir. Ancak kavramsal sanat ve blok zincirini kullanan günümüz sanatı arasında b(ağ)lar kurarken Victoria Ivanova'nın da dikkat çektiği üzere, "kavramsal sanatın başlattığı soyutlama sürecinin çağdaş sanatın altyapısal ve ekonomik gerçekliğinden koptuğunu, böylece sanatın eleştirel baskısını etkisizleştirdiğini ve [çağdaş sanat] piyasa mantığına dâhil ettiğini" unutmamak gerekir.[35]

Toparlamaya çalışırsak bu çalışmalarla birlikte bugün şu fikirler sorgulanmaktadır: Bugün bir fail olarak sanatçı kimdir ya da nedir? Sanat işinin kendi kopyasını ve türevlerini üretecek koşulları mübadele ve dolaşım sürecinde bir protokolle (yani akıllı sözleşmeyle) gerçekleştirmesi ve merkezi kurumların tahakkümcü otoritesi olmadan otonom bir şekilde kendi kaynaklarını yönetmesi, kendi kendine örgütlenmesi ve kendi yaşamsal varlığına bir mülkiyet olarak sahip olma hakkını talep etmesi nasıl mümkün olabilir? Blok zincirini kullanan sanat işleri finansal türev mantığını parataktiksel bir şekilde kendine mal ederek başka değer b(ağ)larını nasıl üretmekte ve dağıtmaktadır?

34 Rob Myers (2014) "(Conceptual) Art, Cryptocurrency and Beyond", Furtherfield.

35 Victoria Ivanova (2015) "Art's values: A détente, a Grand plié", *Parse*, Sayı 2, s.93.




*A Tool To Deceive and Slaughter, Caleb Larsen, 2009*

İnsan-olmayan faillerin deneysel ve süreçsel eylemleriyle deneyimlenen eserin mübadele ve dolaşım sürecinde nasıl gerçekleştiğine odaklanacak olursak Caleb Larsen'ın 2009 tarihli *A Tool To Deceive and Slaughter* adlı çalışmasından bahsedebiliriz. Bu çalışmada Jean Baudrillard'ın *The Conspiracy of Art* başlıklı kavramsal metnini kendin-yap kültürü otomasyonuyla birleştiren kara kutu formundaki bir fiziksel heykel, ancak etkileşim ilişkisine girdiğinde ve sonsuz işlem akışında var olabilmektedir. Larsen, sanat eserinin müzeler, özel koleksiyonlar, festivaller ve galerilerle beslenen finansal b(ağ)da yer alabildiği oranda var olabildiği olgusunu kendine mal ederek bu b(ağ)ın yanında parataktiksel bir varoluş/varlık koşulu da yaratmaktadır. Herhangi bir temsil aracı olmadan eBay gibi bir meta ticaret platformunda kendini sergileyen heykel, aynı zamanda küratör, galeri, müzayede evi ve müze gibi aracıları da işlevsizleştirerek kendi kendine örgütlenmekte ve süreci organizasyonel olarak yönetmektedir. İş, her on dakikada bir eBay'de kendisinin satışa sunulup sunulmadığını kontrol etmek için internet üzerindeki bir sunucuyu ethernet'e bağlar.

Böylelikle denetim ve yönetim işlevini de üstlenen çalışma, bir fail olarak, açık artırması bittiyse veya kendi varlığını sattıysa

otomatik olarak yeni bir açık artırma oluşturmaktadır. Bir koleksiyoner işi eBay'de satın alırsa mevcut sahibin işi yeni sahibine göndererek zinciri sürdürmesi gerekmektedir. Bu kişi de işi ethernet kablosuna bağlandığı ve döngü tekrarlandığı zaman, zincirlerle oluşmuş bir bloktan bahsedebiliriz. Bu koşulla materyal olmakla kalmayıp mübadele ortamında süreçselleşen iş, blok zincirinin örgütlenme yolunu temsil eden bir niteliğe de sahip olmaktadır.

Benzer temsili yaklaşım, çalışmalarının kapsamını kripto para sanatı, paylaşılabilir *readymade*'ler, sanat *bot*'ları, sanat veri, *glitch* estetik, jeneratif sanat ve özgür kültür başlıkları altında kategorize eden Rob Myers'ın 2014 tarihli *Is Art* adlı işinde de mevcuttur. Rob Myers sanatın ileri finansallaşmasına aracılık eden sanat kurumlarının tahakkümcü otoritesini yerinden etmeye çalışmaktadır. Bu bağlamda müzayede esaslarını kendine mal eden *Is Art*, koleksiyonerlerin (ya da alıcıların) her iş için bir finansal değer belirlemelerine imkân tanırken piyasaya bağlı merkezi fiyatlandırma politikasına bir alternatif oluşturma önerisi geliştirir. Ne de olsa *The European Fine Art Fair* 2016 yılı raporuna göre, "2015 yılında küresel sanat piyasası toplam 63,8 milyar dolarlık satış gerçekleştirmiştir ve bu satış gelirinin yüzde 46'sı çağdaş sanat müzayedelerinden elde edilmiştir."[36] Myers blok zinciriyle ürettiği işlerinin yer aldığı websitesinde bu hâkim durumla nasıl mücadele edilebileceğini vurgulamıştır: "Sanat için ödeme yapmanın yeni yollarını kullanmak ve cesaretlendirmek, sanat dünyasının ekonomisini tanımak ve onu eleştirmek için kripto para birimlerini kullanabiliriz."

Henüz kuruluş aşamasında olan Imogen Heap'ın *Mycelia* ve Adrian Onco'nun *Ampliative Art* gibi blok zinciri esaslı sanat projelerinde ise bağımsızlık ve bağımlılık arasındaki sürekli müzakereye göre değer akışına odaklanan modeller kurulmaya

36 Eileen Kinsella (2016) "What does TEFAF 2016 Art Market Report tell us about the global art trade?", Artnet News, 9 Mart 2016, Erişim 13 Nisan 2018, https://news.artnet.com/market/tefaf-2016-art-market-report443615/

çalışılmaktadır.[37] *Appliative Art* projesinde kullanıcıların, tıpkı bağımsız sanatçı kolektifleri gibi, merkezsiz bir web platformunda kendi galerilerini kurmaları mümkündür. Çalışmalarını sanat piyasasına alternatif oluşturabilecek bir ortamda sunan kullanıcıların bu iş sayesinde bir kendini idame etme prosedürü bulunmaktadır.[38] Çalışmalar hakkında diğer kullanıcı değerlendirmeleri bir tür ödül ya da *peer* takdiri olarak değer sayılmaktadır. Bu nedenle proje, şeffaflık, karşılıklılık ve katılımcılık gibi neoliberal ağların taktiksel bir şekilde kendine mal ettiği değerleri parataktik bir hamleyle kapmaya çalışmaktadır.

Peki dolandırıcılık, *troll*, kafa karıştırıcı ya da yanıltıcı enformasyon, sahte haber, spekülasyon, mit ve kurgusal faillerin *(hyperstitional agencies)* yeniden/üretimini, mübadelesini ve dolaşımını mümkün kılan parataktik çalışmalar, hâkim iş ve örgütlenme modelini kendine mal ederek bu taktik operasyonların nasıl gerçekleştiğini yaparken öğrenmekte, s/aklanan yasadışı operasyonları ifşa edebilmekte ve paylaşıma açmaktadır. Böylelikle başka bir bilgi/iktidar üretimi mümkün olmaktadır. Blok zincirini kullanan günümüz sanatı, yerel tahayyülleri sorgulama olanaklarını, eleştirel eylem pratiklerini, meraklı, açık fikirli ve canlı tutabilecek süreçsel, performatif, deneysel, provokatif ve deneyimsel olan ortamlar sunmaktadır.

### Bir Orman Nasıl Hak Talep Edebilir?

Blok zincirinin işleyiş ilkeleri kurcalanmaya başlandığında merkezi olmayan otonom kuruluşların ve korporasyonların akıllı sözleşmelerle nasıl örgütlendiği kavranabilmektedir. Nitekim Vitalik Buterin'in *Ethereum*'u tanıtan *A Next Generation Smart Contract and Decentralized Application Platform* başlıklı sunuş

37 Helen Kaplinsky (2017) "Collections Management on The Blockchain: A Return to the Principles of The Museum", Ruth Catlow, Marc Garrett, Nathan Jones, Sam Skinner, (Der.) *Artists Re:Thinking The Blockchain*, Londra, Torque Editions, Furtherfield, s. 267-268.

38 Adrian Onco (2015) "Appliative Art Manifesto", *Appliative Art Resmi Sitesi*, Erişim tarihi: 30 Nisan 2018, http://www.ampliativeart.org/en/manifesto/

raporlarında da belirttiği üzere merkezi olmayan bir altyapı üzerinde çalışan (yapay) zekâya sermayeyi denetleme yetkisi verildiğinde artık o, yönetim, denetim ve idare gibi işlevler yüklenen bir faile, yani merkezi olmayan otonom bir organizasyona dönüşmektedir.[39]

Paul Seidler, Paul Kolling ve Max Hampshire'ın 2017 tarihli *Terra0: Can an Augmented Forest Own and Utilize Itself?* adlı spekülatif sanat projesinde hiçbir insanın dâhil olmadığı bir sermaye yaratılması durumunda neler olabileceğini gözlemlemek ve öngörülemeyen unsurları süreç içinde keşfetmek amaçlanmaktadır. *Terra0* kendini kaynak olarak kullanan *(self-utilizing)* ve bir mülkiyet olarak kendi yaşamsal varlığına sahip olan *(self-owned)* bir ormanın kavramsallaştırmasıdır. Gerçekliği artırılmış bir orman arazisi prototipi Berlin'in 30 kilometre doğusunda yer almaktadır. Süreci başlatmak için sanatçılar gerekli olsa da süreç içinde bu sanatçıların failliğinin kapsamı öğrenen makina algoritmaları ve kod emeğinin yüklenici oluşuyla tamamen ortadan kalkmaktadır. Bu durumda sanatçı bir "meta-programcı"ya dönüşmektedir.[40]

Blok zinciri teknolojisi ve akıllı sözleşmeler, *Terra0* gibi insan-olmayan faillerin belirli miktarda bir sermaye idare etmesi ve böylelikle onların mülk edinme hakkını ilk kez talep edebilmesini sağlamaktadır.[41]

> Ekonomik açıdan, bir korporasyon amacından veya işlevinden ayrılamaz. Bu yüzden korporasyonların var olma araçları, üçüncü tarafların onu kullanabilmesine dayanmaktadır.

39 Vitalik Buterin (2014) "DAOs, DACs, DAs and more: An incomplete terminology guide", Ethereum Blog, 6 May 2014, Erişim 12 Nisan 2018, https://blog.ethereum.org/2014/05/06/daos-dacs-das-and-more-an-incompleteterminology-guide/

40 Jussi Parikka, (2014) "Cultural Techniques of Cognitive Capitalism: Metaprogramming and The Labour of Code", *Cultural Studies Review*, Sayı 20, s. 30-52.

41 Paul Seidler, Paul Kolling, Max Hampshire (2017) "terra0 – Can an Augmented Forest Own and Utilize Itself?", Ruth Catlow, Marc Garrett, Nathan Jones, Sam Skinner, (Der.) *Artists Re:Thinking The Blockchain*, Londra, Torque Editions, Furtherfield, s. 67.

> Bir ormanın kullanılabilir özelliklerinin değeri, ahşap gibi malzemelerinin uluslararası pazardaki eşzamanlı değerlerine göre tam olarak hesaplanabilir. Orman, bir hammadde kaynağı olma işlevinin yanı sıra, örneğin, boş zaman aktiviteleri için hizmet yüklenicisi rolüne de sahiptir. *Terra0*, bir ormanın, otomasyona dayalı süreçler, akıllı sözleşmeler ve blok zinciri teknolojisi ile kendi ağaçlarının kesilmesini kütüğe kaydetmek için lisanslar satabildiği bir çerçeve yaratmaktadır. Bunu yaparken, bu orman sermaye biriktirir. Üçüncü taraflara bel bağlamaktan kendi kendini yönetmeye (self-administration) geçişi, ormanın pazarlanabilir kaynaklarını azamileştirmesine ve sürdürmesine olanak sağlar. Bu sermaye sayesinde Merkezi Olmayan Otonom Korporasyon aracılığıyla orman, kendisini proje başlatıcılarından satın alır ve nihayet kendi yaşamsal varlığına bir mülkiyet olarak sahip olur. Ancak finansal olarak pazarlanabilir bir kaynağın yöneticisi ve kendi yaşamsal varlığının mülkiyet sahibi olarak bu gerçekliği arttırılmış (augmented) orman-kullanıcısı, kendini finanse etmek, daha fazla arazi satın almak ve dolayısıyla genişlemek durumundadır.[42]

Bu transdisipliner çalışma kripto-yönetim (crypto-governance), mülkiyet, özerklik ve kişilik kavramlarına odaklanmaktadır.[43] Terra0 doğal sistemlerin teknosferde nasıl temsil edildiğine dair sorularla da uğraşmaktadır. Seidler, Kolling ve Hampshire doğa (ve doğal olan) ile kültürü (ve kültürel olanı) yapay sınırlarla birbirinden ayırarak kartezyen bir düzen kuran her düşüncenin faşist olduğunu tartışan Vilém Flusser ile kavramsal bir bağ kurarak, absürde indirgemeye (reductium absudium) dayalı iş kanıt (proof-of work - PoW) yöntemini bir protokol olarak kullanmaktadır.[44]

---

42 *A.g.e.*, s. 68-9.

43 Kripto-yönetimde yasama, yürütme ve yargı işlevlerini görmesi amacıyla kod, taşeron olarak hizmet verir (Chapron, 201). Kripto-yönetimle ilgili daha ayrıntılı bir rapor için *bkz.* Mickhalsband, 2016.

44 Vilem Flusser (1993) *Dinge und Undinge*, Münih, Carl Hanser Verlag.

Satoshi Nakamoto bu iş kanıt protokolünün çoğunluğun kararının benimsenmesine dayalı temsil sorununu ortadan kaldırdığını belirtmektedir.[45] Bu açıdan bakıldığında *Terra0*'ın başka gelecekleri tahayyül edilmesine ve açığa çıkmasına aracılık eden spekülatif ve deneysel bir kavramsal tasarıma sahip olduğunu tartışmak mümkün durmaktadır.

> Tüm gezegenin sakinleri, bir demir perde olmadan, sınırlar olmadan, doğal kaynakların yok edilme silahı olmadan, herkesin ve her şeyin yararı için ekonomik olarak nasıl işbirliği yapabilir?[46]

Bu projenin bir doğa koruma projesi olmadığını vurgulayan sanatçılara göre *Terra0*, bir merkezi olmayan otonom kuruluşun ne olduğuna dair fikirleri spekülatif yönüyle deneyime açacak bir sanat projesidir.[47] Joseph Beuys'un 1982 tarihli *7000 Oak Trees* işiyle birlikte düşünüldüğünde bu çalışmanın aynı zamanda birer "toplumsal heykel" olduğu da tartışılabilir. Beuys'a göre "İflas etmiş bir toplumsal sisteme ait baskıları ancak sanat sökebilir. Böyle bir sanatın amacı, SANAT ESERİ OLARAK BİR TOPLUMSAL ORGANİZMA inşa etmektir."[48] Beuys *What is Money?* tartışmasında paranın metamorfoza girmesi gerektiğini ve başka bir form alması gerektiğini vurgulamıştır. Ona göre "doğru form, hasta ormanı insanlar için eylem alanına ve göreve dönüştürecek bir vakıf sistemidir."[49]

---

45 Satoshi Nakamoto (2008) "Bitcoin: A peer-to-peer electronic cash system", *Bitcoin*, Erişim 14 Nisan 2018, https://bitcoin.org/bitcoin.pdf

46 Joseph Beuys (2010 [1984]) *What is Money?: A Discussion*, çev. Isabelle Boccon-Gibod, Forest Row, Londra, Clairview.

47 Leila Ueberschlag (2016) "Terra0: The Self-Owning Augmented Forest", MoneyLab #5 Blog, 29 Eylül 2016, Institute of Network Cultures, Erişim 6 Nisan 2018, http://networkcultures.org/moneylab/2016/09/29/terra0-the-self-owning-augmented-forest/

48 Vurgu Joseph Beuys'a aittir. Aktaran Caroline Tisdall (1974) *Art into Society, Society into Art*, Londra, Institute of Contemporary Arts, s. 48.

49 Joseph Beuys, *What is Money?*, s. 68.

## İşlevsel Aptallığı Tersyüz Etmek ve Fon Akışını Müştereklere Kanalize Etmek

Blok zincirini kavramsal sanatın düşünsel uzantılarıyla birlikte kullanan bu çalışmalar, teknolojinin angaje edildiği ideolojik söylemi ve teknolojinin üretim, dağıtım, paylaşım ve mübadele koşullarını eleştirmekle kalmamaktadır. Teknolojinin içerdiği örgütlenme yolunu kendilerine mal ederek hâkim bilgi/iktidar üretimini parataktiksel bir şekilde ters yüz etmekte ve teknolojinin müşterekler lehine kullanılabilmesine ve kamuoyu tarafından sorgulanabilmesine yönelik olanaklar yaratmaktadır.

Kripto para işlemlerinin gerçekleştirilmesi için gerekli madencilik faaliyeti ciddi bir ekoloji sorununa yol açmakta, enerji sarfiyatı yaratmakta ve müşterek değerlerin yıkımına yol açmaktadır. Ancak blok zinciri teknolojisinin yaygınlaşmasını sağlayan tekno-kapitalist ideolojik söylem içinde bu bilgi s/aklanmaktadır. Daniel Oberhaus Ethereum ağının 1,2 milyon insanın yaşadığı Kıbrıs Adası'ndan, Bitcoin ağının ise 2020 itibariyle Danimarka'dan daha fazla elektrik tüketimi yaptığına dikkat çekmiştir.[50] Kripto paraları antropojenik iklim değişikliğinin ana motoruna dönüştürmektense, tekno-bilimin tahakkümcü kullanım yoluna eleştirel bir müdahale yapmayı öneren Julian Oliver, kripto-para birimi madenciliği yaparak rüzgâr enerjisi kullanılmasını sağlayan bir proje geliştirmiştir.

Ne var ki iklim değişikliği bilimsel bir ihtilaftır. Bu bilimsel ihtilafı taktiksel bir şekilde kullanan politikacılar, sistematik aptallığın güncel sürümlerinden birini yeniden üretmekte ve dünyanın kaynaklarının müşterekler lehine kullanılmasını denetim altına almaktadır. 2017 yılında Amerika Birleşik Devletleri'nin Paris İklim Değişikliği Antlaşması'ndan çekilmesi ve Donald Trump'ın bilimsel bir ihtilafı kamuoyuna taktiksel bir şekilde tek taraflı

50 Daniel Oberhaus, (2017) "Can Clean Energy Solve Cryptocurrencies' Energy Problem?", *Motherboard*, 29 Eylül 2017, Erişim 6 Nisan 2018, https://motherboard.vice.com/en_us/article/mb75zn/can-clean-energy-solve-cryptocurrencies-energy-problem

sunması sonucunda iklim değişikliğinin araştırılmasına merkezi yönetimler tarafından aktarılacak fon da düşmektedir. İktidarın üretimi, burada, bilginin üretimi ile bir kez daha örtüşmektedir. Bu yüzden Oliver'ın çalışması, tahakküm eden bilgi/iktidar bağının güçlenmesine bir müdahaledir. Otonom bir merkezsiz organizasyon olarak eserin kazançları, parataktik bir müdahaleyle, iklim değişikliği araştırması için bir finansman kaynağı olarak kullanılacaktır. Böylelikle kendi kaynaklarını üreten ve yöneten bir otonom örgütlenme yolu deneye ve deneyime açılmaktadır.

İsveç'te bulunan Skövde Sanat Müzesi tarafından sipariş edilen *HARVEST* bir eleştirel mühendislik ve hesaplama sanatı eseridir.[51] *HARVEST*'ın kazandığı tüm gelir, sanatçının dijital cüzdanını doldurmak yerine kâr amacı gütmeyen iklim değişikliği araştırma kuruluşlarının bu gezegensel ölçekli mücadeleyi daha iyi inceleyebilmelerini sağlamak üzere bağış olmaktadır. Bu yönüyle eleştirel mühendislik ilkesiyle tasarlanan bu sanat işi, bir sivil toplum örgütünün (ona fon sağlayan kurumların) işlevini üstlenmekte, iklim değişikliğine dair bilimsel ve siyasi belirsizliğin kamuoyu nezdinde kavranmasına aracılık eden başka bir bilgi/iktidar b(ağ)ı kurmakta ve sosyo-ekolojik bir yaşam hamlesinde bulunmaktadır.

> Para ilkesinin eşit şekilde faaliyet gösterdiği farklı bir topluma ulaşmak istiyorsak, iktidar parasını yok etmek istiyorsak, parayı özgürlük, eşitlik ve kardeşlik ile ilişki içinde konumlamamız gerek... Daha sonra da bir kültür kavramı ile her insanın sanatçı olması gereken bir sanat kavramını detaylandırmalıyız.[52]

---

51 Bu manifestoda sanatçılar eleştirel mühendisin cihazları, organları, aracıları, güçleri ve ağları kapsayan karşılıklı ilişkileri tanımlamak için "makineyi" genişlettiğini, teknolojinin üretimi ve tüketimi arasındaki alanda gerçekleşen değişikliklere hızla müdahale ederek dengesizlik ile aldatma anlarını açığa çıkarmaya hizmet ettiğini savunmuştur. Eleştirel mühendis, insanlar ve etkileşim kurduğu makineler arasındaki davranışları düzenleyen yazılı kodun sosyal ve psikolojik alemlere genişlediğini not etmek suretiyle dijital kazılar yaparak kullanıcı-kısıtlamalarını ve toplumsal eylemi yeniden yapılandırmayı amaçlamaktadır.

52 Joseph Beuys, *What is Money?*, 1984.

*HARVEST* Oliver'a göre "Bir fon otomatı olarak bugünkü oranlarda ayda yaklaşık 160 dolar bağış yapacak [...] Bu, çoğu bireyin tek başına yaptığından (ya da yapmaya muktedir olduğundan) çok daha fazla."[53] Birkaç yüz dolar iklim değişikliğiyle mücadeleye yetmeyecek olsa da, sistem 5 ay içinde ayda yaklaşık 26.000 Amerikan Doları'na eşdeğer *ZCash* üreterek, *Terra0* gibi, kendi varoluşunu kazanacak maliyeti çıkarabilecek şekilde örgütlenmiştir. Oliver, HARVEST'ın rüzgar enerjili madencilik makinelerinin uygulanabilir (*feasible*) olup olmadığını denemek için bir kavram-kanıtı olduğunu vurgulamıştır.

Skövde Müzesi'nde iki ay boyunca sergilenen *HARVEST*, kripto para madenciliği yapılan süreçle ilgili verilerin görselleştirilerek iki projeksiyonla duvara yansıtıldığı bir enstalasyonla da desteklenerek, bu tür çalışmaların yerleşik sanat kurumlarının içinde izleyicinin kolektif katılımıyla nasıl yer alabileceğine dair bir örnek oluşturmuştur. Dikkat edilecek olursa blok zincirini kullanan bu işlerde, "kavramsal sanat" dâhilinde vurgulanan bir "sanat" ve "sanat kurumu" eleştirisi yoktur. Bu çalışmalar enstalasyon, heykel, video gibi mevcut sanat formlarının yanında sanat kurumlarını parataktiksel bir şekilde kendine mal etmektedir.

**Sansüre Dur De!**

Blok zincirindeki kullanıcılar Bitcoin protokolünü *hack*leyerek ortamı sansüre ve her türlü kısıtlamaya karşı veri paylaşmak ve depolamak için de kullanmaktadır.[54] Blok zinciriyle ilgili çalışmalar yapan Ken Shiriff işlem bilgisi olarak saklanmış Bitcoin blok zincirlerine gizli mesaj, slogan, siyasi metin, dua, hakaret,

53 Daniel Oberhaus, "Can Clean Energy Solve Cryptocurrencies' Energy Problem?", *Motherboard*.

54 Andrew Sward, A., OP Vecna ve Forrest Stonedahl (2017) "Data Insertion in Bitcoin's Blockchain", Computer Science: Faculty Scholarship & Creative Works, Erişim 12 Nisan 2018, http://digitalcommons.augustana.edu/cscfaculty/1

fotoğraf, şiir gibi birçok kültürel metnin bir *hash* değeri olarak gömüldüğünü ilk açığa çıkaranlardandır.[55] Taktiksel bir operasyon olarak kullanılan s/aklama ya da gömü tekniğini kendine mal eden anonim kullanıcılar finansal işlem ortamını tersyüz etmiş ve denetimden kaçmayı sağlayacak şekilde onun işlevini başkalaştırmıştır. Anonim kullanıcıların (*peers*) gerçekleştirdiği bu işlem, daha sonra sanatçılar, veri madencileri ve medya arkeologları tarafından da çeşitli amaçlarla kullanılmaya başlanmıştır.

Blok zincirinde kullanılan iş kanıtı ve kavram kanıtı gibi örgütlenme araçlarıyla bağ kuran Rob Myers 2014 tarihli *Proof of Existence* adlı çalışmasının ilkinde kendi gen şifresini, ikincisinde ise Tanrı kavramını bir *hash* değeri olarak Bitcoin blok zincirine gömmüştür. Böylelikle sanatçı hem kendisinin hem de Tanrı'nın bir değer olarak varlığını kanıtladığını ileri sürmüştür. Sosyal medya üzerinden paylaşılabilir *readymade*'ler üreten Rob Myers, remix kültürü ile kendine mal etme tarihinin ikonik sanat nesnelerinin üç boyutlu yazıcılarla yeniden üretimini gerçekleştirecek reçetelerin indirilmesine de aracılık etmiştir. Kendin-Yap (DIY) kültürü, telif-sonrası dünya ve açık verinin potansiyel kullanımları fikrini açan Myers, sansürlenen sanatçılara alternatif bir üretim hattı kurmuştur.

Medya arkeolojisi ve veri madenciliği yapan transdisipliner araştırmacılar ise blok zincirine saklanmış gömülü içeriğin izini sürerek veriyi açığa çıkarmaktadır. Bulunan artifaktlar ise günümüz toplumsallığını yansıtan ve başka türlü okunamayan bilgi/iktidar nesnelerini oluşturmaktadır. IŞİD gibi kültürel mirası yok edenlerin yıkıcı eylemlerine karşı kalabalıklar tarafından bulunan bu merkezi olmayan arkeolojik kazı yöntemi bugün aynı zamanda müzelerin kurumsal işlevlerini sürdürebilmesini sağlayabilecek bir örgütlenme yolu olarak da tartışılmaktadır. Peter Campbell

55 Ken Shiriff (2014) "Hidden surprises in the Bitcoin blockchain and how they are stored: Nelson Mandela, Wikileaks, photos, and Python software", Ken Shiriff Official Blog, Erişim 12 Nisan 2018, http://www.righto.com/2014/02/ascii-bernanke-wikileaks-photographs.html

*The Guardian* gazetesinde yayımlanan makalesinde veri saklama ve kültürel mirasın muhafaza edilmesi için tasarlanan *Kapu* adlı bir kripto paranın pazarlanmasına aracılık etmektedir.[56] Müzelerin envanter kataloglarını blok zincirinde depolayabileceklerinden ve bu kaynağı personel, araştırmacı ve de kamuoyuyla farklı seviyelerde erişime açabileceklerinden bahsetmiştir. Böylelikle eserlerin yağmalanmasını, yok edilmesini ve yasadışı yollarla elden çıkarılmasını önlemek için müze bu verileri yayınlayabilmekte, yasal korumaya gidebilmekte ve hukuki yaptırım koşulu oluşturabilmektedir.

**Sonuç**

Bugün kürasyon yapmamızı programlayan Facebook algoritmasından bahsedebiliyorsak, hem kürasyonun günümüz sanatında değişen işlevini hem de insan-olmayan otonom faillerin de içinde yaşadığımız dünyaların sorunlarını iyileştiren (*cure*) ve bu sorunlara ihtimam gösteren (*care*) kürasyon yollarını açabileceğini tartışabiliriz. Blok zincirini kullanarak bir başka b(ağ) kuran sanatçılar, öğrenen makine algoritmaları gibi insan-olmayan otonom faillerin müşterekler lehine çalışan bir örgüt ya da korporasyon olarak işlemesini programlayarak tahakkümcü bilgi/iktidarı başkalaştıracak kolektif işbirliği b(ağ)ları önermektedir. Müşterekler lehine değer üreten, bu değerleri mübadele eden ve dolaşıma sokan bu çalışmalar henüz düşünülmemiş, keşfedilmemiş, denenmemiş ve deneyimlenmemiş başka bir bilgi/iktidar b(ağ)ı kurmakta ve sömürünün güncel b(ağ) bozumunu yapmaktadır.

Blok zincirini kullanan çalışmalar aynı zamanda sömürünün güncel hallerini yeniden üretebilir ya da güncellenmiş sömürü üretim hatlarına bağlanılmasına aracılık da edebilir. 2015 yılında

56 Paul Campbell (2017) "Archeology and Blockchain: A Social Science Data Revolution?", 2 Ekim 2017, The Guardian, Erişim 12 Nisan 2018, https://www.theguardian.com/science/2017/oct/02/archaeology-and-blockchain-a-social-science-data-revolution

kürasyonunu üstlendiğim *Bulaşan Bedenler: Ağ Politikası* seminerlerinin ilkini gerçekleştiren finans antropoloğu Brett Scott, zayıf ekonomileri olan ülkelere doğru ilerleyen *fin-tech*'lerin ön ayak olduğu tehlikeleri, Birleşmiş Milletler için hazırladığı *How Can Cryptocurrency and Blockchain Technology Play a Role in Building Social and Solidarity Finance?* başlıklı bir raporda özetlemiştir.[57] Brett Scott bu raporun *Techno-Colonial Solutionism from Above?* başlıklı bölümünde yıkıcı bir teknoloji olarak blok zincirinin potansiyel faydalarını tartışırken coğrafi ve ekonomik olarak asimetrik güç dengesizliğinin etkilerini de göz önünde bulundurmak gerektiğine dikkat çekmiştir. Bir başka deyişle Scott, blok zincirinin tahakküm ve sömürü düzenini devrimci bir şekilde tamamen yıkacak bir direniş örgütlenmesi sunduğuna dair romantik ve ütopik tekno-kapitalist ideolojiye mesafeli yaklaşmaktadır. Scott haksız sayılmaz, çünkü tam da bu hâkim ideolojik söylemin içerdiği tepeden inmeci (ve işleri ne de kolaylaştırdığı ileri sürülen) çözümcülük, sömürünün teknoloji aracılığıyla nasıl tezahür ettiğini kavrama yolunu kapatmaktadır. İşin zor kısmı, bu eleştirel sorgulama kapasitesini canlı tutmak ve bir yandan da tahayyül olanaklarını çoğaltarak yaratıcı müdahaleler yapabilmektir.

Türkiye'de günümüz sanatıyla kesişen transdisipliner çalışmalar ise bu bilgi/iktidar üretim hattından kopmuş durmaktadır. Henüz konu birkaç sanatçı dışında başka kimsenin ilgi alanında ve gündeminde değildir. Blok zinciri ve sanatla ilgili herhangi bir akademik ilgi ya da yayımlanmış bir transdisipliner araştırma da yoktur. Bu epistemolojik kopuş, sömürünün güncellenmesini sağlayan bir yeniden üretim koşuludur. Merkezi bilgi/iktidara tabi kalınan toplumun geniş bir ölçeğinin ya da sanatçıların

57 Brett Scott, (2016) "How Can Cryptocurrency and Blockchain Technology Play a Role in Building Social and Solidarity Finance?", *The United Nations Research Institute for Social Development*, White Paper 2016-1, Erişim 5 Nisan 2018, http://www.unrisd.org/80256B3C005BCCF9/(httpAuxPages)/196AEF663B617144C1257F550057887C/$file/Brett%20Scott.pdf

çoğunluğunun güncellenen sömürü sistemine maruz kalabileceğine dikkat çeken Scott, bu durumdan kaçmaya çalışanların da ancak yüksek eğitimli, teknoloji erişimi olan ve sermayeye sahip sosyal elitler olduğunu gözlemlemektedir. Scott'un sağduyulu bir tespit yaptığı tartışılabilir. Dijital sanat eserlerine tescilli şifreleme (*encryption*) yoluyla kimlik oluşturarak ve kopyalama gibi eylemleri kayıt altına alarak bir tür emperyalist noter işlevi gören *Vastari* ve *Acribe*, dijital çalışmalar üreten ve hâlihazırda yerleşik müze ve galerilerle birlikte çalışarak değer türeten sanatçıları dâhil etmektedir. Dolayısıyla ortaya çıkan bu düzene tabi olmak ve uyum göstermek, bu sanatçılar için rıza göstermek zorunda kalınan bir üretim koşuluna dönüşebilecektir. Rıza üretimi için aydınlanmacı ve ilerlemeci bir söylemi kullanan bu güncel sömürü girişimleri, kavramsal sanatçıların çalışmalarıyla performatif hâle getirdiği fikirleri taktiksel bir şekilde kendine mal etmektedir.

Bu durumda sanat aktörleri acaba blok zincirinin sunduğu kurumsal olmayan bilgi/ iktidar dağılımını acaba ne ölçüde kullanacaktır? Ya da daha beteri, Türkiye'deki müze ve sanat kurumları tarafından koleksiyonlara dahil edilme hususunda çekimser kalınan dijital işlerin blok zinciriyle kurulan sömürünün güncel b(ağ)larına da dahil edilmemesi acaba dijital ortamı kullanan Türkiye'deki sanatçıları ve küratörleri sponsor ve de eğlence merkezli etkinliklere daha mı fazla mahkûm kılacaktır? Bu şekilde forma odaklanmış kılınan dijital sanatsal üretiminin kavramsallıkla kopmuş b(ağ)ları yeniden nasıl kurulacaktır? Kolektif işbirliği ve dayanışma b(ağ)larıyla kendi kendine merkezsiz bir şekilde örgütlenme ve varlığını otonom bir şekilde sürdürebilme yollarını keşfetme hususunda kültür-sanat kurumlarının tahakkümcü koşullarına tabi kılınma sorunu elbette kurumsal eleştiri başarısızlığının bir uzantısıdır. Artık hatadan öğrenme zamanı.

## Kaynaklar

Alberro, Alexandre ve Stimson, Blake. (1999) *Conceptual Art: A Critical Anthology,* Cambridge, MA, MIT Press.

Anderson, Chris. (2015) "Why Art Could Become Currency in a Cryptocurrency World", *The New Stack*, May 31, 2015. Erişim 30 Nisan 2018, https://thenewstack.io/why-art-could-become-currency-in-a-cryptocurrency-world/

Artun, Ali. (2015) "Sanat Para Simbiyozu", *e-skop*, 25 Nisan 2015, Erişim 1 Nisan 2018, http://www.e-skop.com/skopbulten/sanat-para-simbiyozu/2432

Baudrillard, Jean. (1997) "La Conjuration des Imbeciles", *Liberation*, 7 Mayıs 1997.

Baudrillard, Jean. (2005) *The Conspiracy of Art*, New York, Semiotext.

Baran, Paul. (1964) *On Distributed Communication Networks*, Santa Monica, RAND Corporation.

Beuys, Joseph. (1974) "I Am Searching for Field Character" - 1973", *Art into Society/Society into Art*, (Der.) Caroline Tisdall, Londra, Institute of Contemporary Arts.

Beuys, Joseph. (2010 [1984]) *What is Money: A Discussion*, çev. Isabelle Boccon-Gibod. Forest Row, Londra, Clairview Books.

Bollier, David. (2014) "Yeni Bir Ekonomik Sistemde Müştereklerin Rolü", *Heinrich Böll Vakfı Türkiye Temsilciliği*, 5 Kasım 2014, Erişim 7 Nisan 2018, https://tr.boell.org/tr/2014/11/05/yeni-bir-ekonomik-sistemde-mustereklerin-rolu

Brown, James. (2014) "The Burlington Magazine and The 'Tate Bircks' Controversy", 13 Mayıs 2014, *Burlington Magazine Index Blog*, Erişim 9 Nisan 2018,

https://burlingtonindex.wordpress.com/2014/05/13/carl_andre/

Buchloch, Benjamin. H. D. (1990) "Conceptual Art 1962-1969: From the Aesthetic of Administration to the Critique of Institutions", *October*, Sayı 55 (Kış) October, 105-143, Erişim 16 Nisan 2018, https://pdfs.semanticscholar.org/ef07/302f5ce636af51c389f07c2b13abf1c5737f.pdf

Buterin, Vitalik. (2014) "DAOs, DACs, DAs and more: An incomplete terminology guide", *Ethereum Blog*, 6 May 2014, Erişim 12 Nisan 2018,

https://blog.ethereum.org/2014/05/06/daos-dacs-das-and-more-an-incompleteterminology-guide/

Campbell, Peter. (2017) "Archeology and Blockchain: A Social Science Data Revolution?", 2 Ekim 2017, *The Guardian*, Erişim 12 Nisan 2018, https://www.theguardian.com/science/2017/oct/02/archaeology-and-blockchain-a-social-science-data-revolution

Catlow, Ruth, Garrett, Marc, Jones, Nathan, Skinner, Sam. (Der.) (2017) *Artists Re:Thinking The Blockchain*, Londra, Torque Editions, Furtherfield.

Chapron, Guillaume. (2017) "The Environment Needs Cryptogovernance", *Nature*, 22 Mayıs 2017, Erişim 6 Nisan 2018, https://www.nature.com/news/the-environment-needs-cryptogovernance-1.22023

Chayka, Kyle. (2017) "The Future Agency: Inside The Big Business of Imagining The Future", *The Verge*, 30 Mart 2017, Erişim 15 Nisan 2018, https://www.theverge.com/2017/3/30/15113162/future-utopia-tellart-design-agency-world-government-summit-dubai

Çokgezen, Özge. (2017) "Blokchain ile Sanata Gelen Sistematik Dokunuş", *bang. Art Innovation by ArtBizTech Resmi Sitesi*, Erişim 5 Nisan 2018, http://www.bangprix.org/blockchain-ve-sanat-dunyasi/

Deleuze, Gilles. (1992) "Postscript on the Societies of Control," *October*, Sayı. 59, (Kış), 3-7, Erişim 31 Nisan 2018, http://links.jstor.org/sici?sici=0162-2870%28199224%2959%3C3%3APOTSOC%3E2.0.CO%3B2-T.

Foucault, Michel. (1999) *Bilginin Arkeolojisi*, çev. Veli Urhan, İstanbul, Birey Yayıncılık.

Flusser, Vilem. (1993) *Dinge und Undinge*, Münih, Carl Hanser Verlag.

Galloway, Alexander. (2004) *Protocol: How Control Exists After Decentralization*, Cambridge, MIT Press.

Ivanova, Victoria. (2015) "Art's values: A détente, a Grand plié", *Parse*, 2: s.91-105.

Kaplinsky, Helen. (2017) "Collections Management on The Blockchain: A Return to the Principles of The Museum", Ruth Catlow, , Marc Garrett, Nathan Jones, Sam Skinner, S. (Der.) *Artists Re:Thinking The Blockchain*, Londra, Torque Editions, Furtherfield

Kinsella, Eileen. (2016) "What does TEFAF 2016 Art Market Report tell us about the global art trade?", *Artnet News*, 9 Mart 2016, Erişim 13 Nisan 2018, https://news.artnet.com/market/tefaf-2016-art-market-report-443615/

Kolling, Paul. (2016) "terra0", *Paul Kolling Resmi Web Sitesi*, Erişim 6 Nisan 2018, https://paulkolling.de/projects/terra0

Kuhn, Thomas. (1962) *The Structure of Scientific Revolutions*, Foundation of The Unified Science, Cilt II, Sayı 2, Şikago, Şikago Üniversitesi.

Langley, Paul ve Leyshon, Andrew. (2016) "Platform Capitalism: The Intermediation and Capitalisation of Digital Economic Circulation," *Finance and Society*, s.1-21, Erişim tarihi: 31 Nisan 2018, http://financeandsociety.ed.ac.uk/ojs-images/financeandsociety/FS_EarlyView_LangleyLeyshon.pdf

Lotti, Laura. (2016) "Contemporary art, capitalization and the blockchain: On the autonomy and automation of art's value", *Finance and Society*, 2(2), s.96-110.

LeWitt, Sol. (1967) "Paragraphs on Conceptual Art", *Artforum*, Sayı 5, No 10 (Yaz 1967), s. 79-83.

LeWitt, Sol. (1967) "Sentences on Conceptual Art", *0–9*, no. 5 (January 1969), s.3–5.

LeWitt, Sol. (1976) Wall Drawing #260, All Combinations of Arcs from Corners and Sides; Straight, Not Straight and Broken Lines.

Lippard, Lucy. (1973) *Six Years: The Dematerialization of the Art Object from 1966 to 1972*, New York, Praeger.

Lippard, Lucy ve Chandler, James. (1999) "The Dematerialization of Art", *Conceptual Art: A Critical Anthology*, (Der.) Alexander Alberro ve Blake Stimson, Cambridge, Massachusetts, Londra, MIT Press, s. 46-50.

McAndrew, Clare. (2010) "An introduction to art and finance", McAndrew, Clare. (Der.), *Fine Art and High Finance: Expert Advice on the Economics of Ownership*, New York, Bloomberg Press, s.1-31.

Mickhalsband (2016) *"Crypto-Governance: A new horizon for decentralized communities, transparent crowd based decision and resource management"*, 30 Eylül 2016, Erişim 6 Nisan 2018, https://github.com/crypto-governance/crypto-governance

Myers, Rob. (2014) "(Conceptual) Art, Cryptocurrency and Beyond", *Furtherfield*, 15 Ekim 2014, Erişim 3 Mart 2018, https://www.furtherfield.org/conceptual-art-cryptocurrency-and-beyond/

Nakamoto, Satoshi. (2008) "Bitcoin: A peer-to-peer electronic cash system", Erişim 14 Nisan 2018, https://bitcoin.org/bitcoin.pdf

Oberhaus, Daniel. (2017) "Can Clean Energy Solve Cryptocurrencies' Energy Problem?", *Motherboard*, 29 Eylül 2017, Erişim 6 Nisan 2018, https://motherboard.vice.com/en_us/article/mb75zn/can-clean-energy-solve-cryptocurrencies-energy-problem

Oliver, Julian., Savicic, Gordan ve Vasiliev, Danja. (2011) *"The Critical Engineering Manifesto"*, Berlin, Ekim 2011-2017, Erişim 6 Nisan 2018, https://criticalengineering.org/

Oliver, Julian. (2017) "HARVEST", *Julian Oliver Resmi Websitesi*, 15 Eylül 2017, Erişim tarihi: 4 Nisan 2018, https://julianoliver.com/output/harvest

Onco, Adrian. (2015) "Appliative Art Manifesto", *Appliative Art Resmi Sitesi*, Erişim tarihi: 30 Nisan 2018, http://www.ampliativeart.org/en/manifesto/

Parikka, Jussi. (2014) "Cultural Techniques of Cognitive Capitalism: Metaprogramming and The Labour of Code", *Cultural Studies Review*, Sayı 20, s.30-52.

Ronell, Avital. (2003) *Stupidity*, Urbana ve Chicago, Illinois University Press.

Rosenau, James. ve Singh, J.P. (Der.) (2002) *The Global Politics of Science and Technology*, Albany, New York, State University of New York Press, s. 1-38.

Schroder, Ralph. (2007) *Rethinking Science, Technology and Social Change*, California: Stanford University.

Scott, Brett. (2016) "How Can Cryptocurrency and Blockchain Technology Play a Role in Building Social and Solidarity Finance?", *The United Nations Research Institute for Social Development*, White Paper 2016-1, Erişim 5 Nisan 2018, http://www.unrisd.org/80256B3C005BCCF9/(httpAuxPages)/196AEF663B-617144C1257F550057887C/$file/Brett%20Scott.pdf

Seidler, Paul., Kolling, Paul., Hampshire, Max. (2017) "terra0 – Can an Augmented Forest Own and Utilize Itself?", Catlow, Ruth, Garrett, Marc, Jones, Nathan., Skinner, Sam. (Der.) *Artists Re:Thinking The Blockchain*, Londra,Torque Editions, Furtherfield.

Shiriff, Ken. (2014) "Hidden surprises in the Bitcoin blockchain and how they are stored: Nelson Mandela, Wikileaks, photos, and Python software", *Ken Shiriff Official Blog*, Erişim 12 Nisan 2018, http://www.righto.com/2014/02/ascii-bernanke-wikileaks-photographs.html

Srniciek, Nick. (2017) *Platform Capitalism*, Londra, Polity Press.

Steyrl, Hito. 'If You Don't Have Bread, Eat Art!: Contemporary Art and Derivative Fascisms,' *e-flux*, Journal 76, Ekim 2016, Erişim 30 Mart 2018, http://www.e-flux.com/journal/76/69732/if-you-don-t-have-bread-eat-art-contemporary-art-and-derivative-fascisms/

Stimson, Blake. (1999) 'The Promise of Conceptual Art, (Der.) Alexander Alberro ve Blake Stimson, *Conceptual Art: A Critical Anthology*. Cambridge, MA, MIT Press, xxxviii-lii.

Sutton, Benjamin ve Voon, Claire. (2016) "Panama Papers shed light on the shadowy art market", *Hyperallergic*, 12 Nisan 2016, Erişim 13 Nisan 2018, https://hyperallergic.com/289250/panama-papers-shed-light-on-the-shadowy-art-market/

Sward, Andrew., Vecna, OP_0 ve Stonedahl, Forrest. (2017) "Data Insertion in Bitcoin's Blockchain", *Computer Science: Faculty Scholarship & Creative Works*, Erişim 12 Nisan 2018, http://digitalcommons.augustana.edu/cscfaculty/1

Stiegler, Bernard. (2015) *States of Shock: Stupidity and Knowledge in The 21st Century*, Londra, Polity Press.

Szabo, Nick. (1996) "*Smart Contracts: Building Blocks for Digital Markets*", Amsterdam: Amsterdam Üniversitesi, Erişim 6 Nisan 2018, http://www.fon.hum.uva.nl/rob/Courses/InformationInSpeech/CDROM/Literature/LOTwinterschool2006/szabo.best.vwh.net/smart_contracts_2.html

Szabo, Nick. (1997) "*The Idea of Smart Contracts*", Amsterdam: Amsterdam Üniversitesi, Erişim 6 Nisan 2018, http://www.fon.hum.uva.nl/rob/Courses/InformationInSpeech/CDROM/Literature/LOTwinterschool2006/szabo.best.vwh.net/smart_contracts_idea.html

Tapscott, Dan ve Tapscott, Alex. (2016) *The Blockchain Revolution: How The Technology Behind Bitcoin is Changing Money, Business and The World*, New York, Penguin Books.

Torque ve Furtherfield (2017) *Artists Re:Thinking the Blockchain*, (Der.) Ruth Catlow, Mark Garrett, Nathan Jones, Sam Skinner, http://www.crowdfunder.co.uk/artists-rethinking-theblockchain?tk=208334da9b174c4145e1fec75e-784e1b261ff238/

Ueberschlag, Leila. (2016) "Terra0: The Self-Owning Augmented Forest", MoneyLab #5 Blog, 29 Eylül 2016, *Institute of Network Cultures*, Erişim 6 Nisan 2018, http://networkcultures.org/moneylab/2016/09/29/terra0-the-self-owning-augmented-forest/

Valzey, Marina. (2016) "Bricks! BBC Four - Forty years on: the accidental furore around Carl Andre's work remembered", 21 Eylül 2016, *theartsdesk.com*, Erişim 9 Nisan 2018, https://theartsdesk.com/tv/bricks-bbc-four

Vidokle, Anton. (2010) "Art without artists?" *e-flux*, May, Erişim 7 Nisan 2018, https://www.e-flux.com/journal/16/61285/art-without-artists/

Volti, Rudi. (1988) *Society and Technological Change*, New York, St. Martins Press.

Winner, Langdon. (2004) "Technology as Forms of Life," *Readings in the Philosophy of Technology*, (der.) David M. Kaplan, Oxford, Rowman & Littlefield, s.103–113.

Zeilinger, Martin. (2016) 'Digital Art as 'Monetised Graphics': Enforcing Intellectual Property on the Blockchain.' *Philosophy and Technology*, Erişim 3 Nisan 2018, http://link.springer.com/article/10.1007/s13347-016-0243-1

# Performans Sanatı

*Neslihan Uçar Kartoğlu*

Bugün kabul ettiğimiz boyutuyla "performans sanatı" olgusu kavramsal sanatın bir alt kanadı olarak gündeme gelmiş olmasına karşın 1960'lardan bu yana sosyal bilimlerin birçok alanına konu olmuş ve çeşitli perfọrmans teorileri ortaya çıkmıştır. Öyle ki performans olgusu kültürel çalışmalar alanında 1975 yılında Dell Hymnes'in eleştirdiği gibi her şeyi içine alan bir çeşit "şemsiye terim" haline gelmiştir.[1]

Almanya'da 20. yüzyıl başlarında tiyatro bilimlerinin özel bir akademik alana kavuşması ve bir sanat bilimi haline gelmesiyle geleneksel tiyatro anlayışı büyük bir kırılma yaşamıştır. Bu kırılmanın temel nedeni 18. yüzyıldan itibaren Almanya'da gerçekleştirilen tiyatronun edebiyat merkezli metinsel bir sanat dalı olarak meşrulaşmış olmasıdır. Bu dönemde Berlin Tiyatro Çalışmaları kurucusu ve edebiyat uzmanı Max Hermann da tiyatro sanatını var eden şeyin edebiyattan öte sahneleme olduğunun altını çizmiştir. Performans sanatına zemin hazırlayacak bir başka olay ise tiyatro bilimlerinin edebiyat merkezli anlayıştan sahneleme merkezli anlayışa geçişinin ritüel çalışmalarıyla eşzamanlı gerçekleşmesi olmuştur: Ritüel mitosun sahnelemesi değil mitos ritüeli yorumlama biçimi olarak geçerlilik kazanmaya başlamıştır. Böylece hem tiyatro bilimleri hem de ritüel çalışmaları açısından belirli temel kalıplar tersine evrilmiştir. Her iki alanda yaşanan bu radikal değişim, 1960'lı ve 1970'li yıllarda ortaya çıkan performans sanatının öncülleri olarak kabul edilebilir.[2]

---

1 Erika Fisher-Lihte, *Performatif Estetik*, çev. Tufan Acil, İstanbul, Ayrıntı Yayınları, 2015, s. 45.

2 *A.g.e.*, Fisher-Lihte, 2015.

1979 yılında ilk performans tarihini yazan RoseLee Goldberg, performans sanatının sanatçıların "canlı sanatı" olması gibi basit tanımlamaların ötesinde bir yerde durduğunu ifade etmektedir. Ona göre performans sanatının radikal görüntüsünün temel nedeni "put kırıcılığı", yani radikalliği olmaktadır. Bu nedenle Goldberg performans sanatının 20. yüzyıldaki tarihini "yerleşik sanat biçimlerine tahammülü olmayan sanatçılar tarafından müsamahakâr, açık uçlu araçların sonsuz sayıda değişkenle, icra edilmesinin tarihi" olarak açıklamıştır. Başkaldırının ve deneyselciliğin tarihi olarak da betimlediği performans sanatının tarihi ona göre büyük ölçüde 20. yüzyıl avangard tiyatrosunun da tarihi olmaktadır.[3] Bununla beraber Marvin Calson da 2013 tarihli çalışmasında performans yapıtlarının yaygın bir şekilde çeşitliliğe sahip olmakla birlikte ortak niteliklerine yer vermiştir. Bu ortak nitelikler; "yerleşik olanın karşısında, kışkırtıcı, uzlaşmacı olmayan", "kültürün sanatı metalaştırmasına muhalefet eden", "multimedyayla üretilen", "kolaj, asamblaj ve eşzamanlılık ilkelerine ilgi duyulan", "bulunmuş malzeme kadar yapılmış malzeme kullanma eğiliminde olan", "uyumsuz imgelerin olağandışı bir araya gelişine yaslanma eğilimi olan", "parodi, şaka, kural bozma, yüzeylerin mizahi veya keskin bir biçimde bozulmasını da kapsayan ve daha önce tartışılmış oyun teorilerine ilgi duyan", "biçimin açık uçluluğu ya da karar verilemezliği" olarak sıralanabilir. Bütün bir performans sanatı bu listenin hepsini içermemektedir, ancak bu liste performans sanatına yönelik bir fikir sunmaktadır.[4] Bu ortak nitelikler Goldberg'ün performans sanatına yönelik tespitleriyle kısmen örtüşmektedir.

Baz Kershaw ise Goldberg'e karşın performans sanatının öncülleri ve 20. yüzyıl başındaki tarihsel avangardla ilişkisine yönelik farklı bir açıklama sunmaktadır: Kershaw öncelikle II. Dünya Savaşı'ndan sonra doğan kuşakların yaratıcı özgürlüğün

3 Marvin Carlson, *Performans Eleştirel Bir Giriş*, çev. Beliç Güçbilmez, Ankara, Dost Yayınları, 2013, s. 122.

4 *A.g.e.*, 2013, s. 123.

sınırlarını tecrübe ettikçe tiyatronun dışında bir performans patlaması yaşadığını belirtmekte ve şöyle devam etmektedir:

> Batı'da yeraltı tiyatrosu, kenar mahalle tiyatrosu ve alternatif tiyatro, dünyanın geri kalanından kalkınma için tiyatro, özgürlük için tiyatro, halk tiyatrosu gibi çeşitli adlar altında, 1950 ve 1960'larda performansın toplumsal-politik rolünü yeniden keşfetmeye yönelik birkaç dağınık çabayla başlayan her şey küresel bir görüngüye dönüştü. 20. yüzyılın sonuna gelindiğinde, mahalli tiyatro, halk/köylü tiyatrosu, feminist tiyatro, kadın tiyatrosu, eşcinsel tiyatro, queer tiyatro, siyah tiyatro, etnik tiyatro, gerilla tiyatrosu, okul tiyatrosu, cezaevi tiyatrosu, sakatlar tiyatrosu, anı tiyatrosu, çevre tiyatrosu, kutlama tiyatrosu, gösteri sanatı, fiziksel tiyatro, görsel tiyatro vs dahil bu başlıklar altında gruplanabilecek yenilikçi pratiklerle dolu bir alan vardı. En azından başlangıçta bütün bu türler kendilerini anaakımın dışında; geleneksel kafalı tiyatro eleştirmenlerinden ve tarihçilerden gelen muhalefete karşı kurdular. Onları marjinalleştirmek için kullanılan taktiklerin başında 'kenar', 'küçük ölçekli', 'off-off Brodway' gibi olumsuz etiketler yapıştırmak ya da müstehzi bir edayla 'politik' olduklarını söylemek geliyordu. Hatta bu tür oluşumlara yakınlık duyan yorumcular bile dalga dalga gelen bu deneyselliğin ne ölçeğine ne de estetik ve ideolojik radikalliğine hakkını verebildiler. Paradoksal olarak, bu yeni tiyatro hareketlerinin tümünü ya da bazısını 20. yüzyıl başındaki tarihsel avangarda çok zorlama biçimde bağlamak yaygın bir yanılgıydı.[5]

Carlson da modern performans sanatı ile yirminci yüzyıl sanatı ve tiyatrosundaki avangard gelenek arasında bir ilişki kurmaya çalışmanın, performans sanatının büyük bir bölümü bu bağlamda yaratılmış ve yaratılmaya devam ettiği için doğru olduğu kanaatindedir; ancak avangard gelenek üzerinde fazlaca

5 Baz Kershaw, *Radikal Performans Brecht ve Baudrillard Arasında*, çev. Bahadır Sina Şener, Ankara, Dost Kitabevi, 2015, s. 74-5.

durulmasının bu tür sanatın bugünkü toplumsal işlevini kavramayı ve geçmişteki diğer performans etkileriyle nasıl ilişkilendirildiğini anlamamızı sınırlandırabileceğinin altını çizmiş,[6] kısmen Kershaw'ı desteklemiştir.

Performans sanatının avangard gelenekle ilişkisine değinmeden önce öncülleri sayılabilecek geleneksel gösteri çeşitleriyle de ilişkisine değinilmelidir. Bu gösteriler de tarihsel süreç boyunca ağırlıkla tiyatro salonları dışında sokaklar veya alternatif mekânlarda izleyiciyle buluşmuştur. Richard Schechner performans araştırmacılarının gayriresmî kültürün bir sanat dalı olarak birbiriyle örtüşen muhtelif amaçları için –estetik, kişisel, ritüel ve siyasi- dış mekânları, örneğin avluları, sokakları, sahilleri, gölleri, bina çatılarını, meydanları ve dağ yamaçlarını kullandıklarını ifade etmiş; pek çok Batılı oyun yazarının Rönesans tiyatrosunun kamuya açık meydanlarını terk ederek kapalı alanlara yönelirken, festival tiyatrosunun kamu yaşamı ve toplumsal ritüelin geleneksel olarak dışa vurulduğu yerlerde yeniden konumlandırdığını vurgulamıştır.[7] Bu nedenle geçmişin sokak etkinliklerine ve gösterilerine bakmak fikri, performans sanatının daha iyi anlaşılması için yararlı olabilir.

Yazında, modern performans sanatçılarının, monologcuların, stand-up'çıların büyük bir kısmı, teknikleri ve yaklaşımları açısından, klasik dönemin müzisyenleri, mimcileri, jonglörleri, şairleri ve ozanları, saz şairleri, şarlatan satıcıları, dansçılar, hokkabazlar gibi eğlendirici kimselerin yer aldığı bu grup içinde yer alabileceği ifade edilmektedir. 17. yüzyıl sonunda Londra ve Paris'te müzikhol, kabare, vodvil ve kafe konserleri gibi gösterilerin öncülleri olan vokal ya da enstrümantal müziğin yanı sıra cambazlık gösterileri de içeren bir dizi "sahne" ile çeşitli gösteriler sunan panayırlar, sirkler, fuarlar gibi yerler kurulmuştur. Halk kitlelerinin bir araya geldikleri pazar yeri, lunapark, sirk gibi yerler geleneksel

6 *A.g.e.*, 2013, s.124.

7 Richard Schechner, *Ritüelin Geleceği*, çev. Zeynep Ertan, Ankara, Dost Yayınları, 2015, s. 67, 69.

gösteriler için en çok tercih edilen yerler olmuştur. Bu gösteriler arasında tekil icracılar ya da az sayıda performansçılardan oluşan topluluklar da yer almıştır. Özel saray eğlenceleri, aristokrat salonlar ve suareler ve özel partilerde ise bir kısmı avangard, bir kısmı da oldukça geleneksel performanslar sergilenmiştir. Bir başka örnek ise Amerika'nın kitlesel eğlencesi ve dünya tiyatrosuna ilk özgün katkısı olan siyah maske topluluklarıdır. Önce siyahi icracıların tekil sokak gösterileri ve banjo çalmalarıyla başlamış, sonra siyah makyajla beyazlar tarafından tiyatrolarda, yaz bahçelerinde ve sirklerde taklit edilmesiyle 19. yüzyıl başında Amerika'nın doğusundaki büyük şehirlerin sokak hayatına yerleşmiştir. Bu türün dışında sirk, vodvil, varyete gösterileri ve müzikholler de bir döküm biçiminde sunulan performans etkinlikleri için verimli bir zemin oluşturmuştur. Ancak 19. yüzyılın özellikle Amerikan tiyatro geleneğinin büyük ölçüde performatif eğilimli olduğu belirtilmektedir; bu bağlamda Amerika'nın müzikal komedi ve vodvillerden kendi yerel "operasını" yaratmasıyla beraber aynı şekilde kendi tiyatrosunu edebiyattan öte performanstan yarattığı vurgulanmaktadır. Bunun önemli nedenlerinden birinin ise 19. yüzyıl eğlence dünyasının büyük bir kısmını oluşturan tek kişilik gösteriler olduğu sunulmuştur. Yeni bir biçim olarak gelişen kabarenin de pek çok avangard performans etkinliklerine ilham verdiği belirtilmiştir.[8]

20. yüzyılın başında yenilikçi Rusya tiyatrosu da kendi içindeki çeşitliliğiyle performans için ilham kaynağı olmuştur. Büyük gösteriler öne çıkartılmış, panayır ve sirk gibi daha önce küçümsenen popüler formlardan yenilikler çıkarmanın peşine düşülmüştür. Bu bağlamda deneysel gösterimlere dair çok çeşitli yaklaşımlar avangard tiyatroyu da etkilemiştir. Bu deneysel yaklaşımların en önemlisi, oyunculardan ziyade halkla gerçekleştirilen kitlesel gösteriler, törenler olmuştur. Örneğin 19. yüzyıl sonunda, pek çok ülkede, açık havada gerçekleştirilen yurttaş oyun arabaları/performansları rağbet görmeye başlamıştır. Almanya'da

8 *A.g.e.*, 2013, s. 126-134.

Fransa-Prusya Savaşı'nın ardından, pek çok bölgede tarihsel ve efsanevi olayların yeniden canlandırılması üzerine kurulan çok sayıda açık hava gösterisi üretilmiştir. Bu gösteriler, 1905 ve 1925 yılları arasında, Amerika ve İngiltere'de pek çok bölgede sunulan yurttaş gösterileri için model oluşturmuşlardır.[9]

Günümüzde ise modern "performans sanatı", tüm bu öncül gösteri çeşitliliğinin ötesinde kavramsal sanatın bir alt başlığı olarak okunmaktadır. Bu açıdan vurgu "performans sanatının tiyatroyla olan ilişkisinin görsel sanatlarla olan ilişkisinden daha mesafeli olduğu"[10] üzerinedir. Sanatın resimden, şiire, müzikten teknolojik öğelere kadar çok çeşitli yöntemlerini ve malzemelerini bir arada kullanabilen performans sanatı özellikle hem geçiciliği ve "anlık" yapısıyla hem de her yerde sergilenebilir özelliğiyle radikal bir tür olarak ayrışmaktadır. 1950'lerden itibaren "happening", "beden sanatı" gibi türlerle öne çıkarak 20. yüzyılın avangard akımlarına uzanmakta, özellikle bu avangard akımlar aracılığıyla tiyatro geleneğiyle arasındaki mesafeyi daha da açmaktadır. Bu avangard akımlara bakıldığında ise fütürizm, Dada ve gerçeküstücülük gibi döneminde oldukça ses getirmiş hareketlerin modern performans sanatı için sağlam bir zemin oluşturduğu ifade edilebilir.

Fütürizmin 20. yüzyılın performans geleneğine yönelik katkıları akımın temel ilkelerinde ve bu temel ilkelerin yer aldığı manifestolarda yer almaktadır. Modern kent hayatının imgelerine ve devinimine, harekete ve hıza önem veren yeni bir sanat önermesiyle, fütürizm sanatçılarını da sürekli dinamik olmaya ve sürekli üretmeye itmektedir. Kendi başına bir "hareket" halinde olan akım dinamizmini yaygınlaştırmayı talep etmektedir.

Akımın öncüsü Filippo Tomasso Marinetti, 1913'te yayımladığı "Varyete Tiyatrosu Manifestosu"nda varyete tiyatrosunun "belirli bir geleneğe, ustaya, kurala" bağlı olmayışını övmüş,

9 *A.g.e.*, 2013, s. 135-139.

10 Ahu Antmen, *20. Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar*, İstanbul, Sel Yayıncılık, 2014, s. 219.

fütürist sanatçıları da bu bağlamda üretimler yapmaya davet etmiştir; tutarlı bir giriş-gelişme-sonuç izlemeyen ve izleyicinin pasif konumuna şaşırtmacalarla müdahalelerde bulunan varyete fütüristler için ideal bir model olmuştur.[11] Böylece çoğu fütürist performans, kısa performans metaryallerinden parçalarla üretilmiş sekanslarla –skeçler, akrobasi numaraları, mekanik, ışık gösterisi, ses efektleri, devinim ve nesnelerin hızlı gösterimi– varyete formatını izlemiştir.[12] 1915'te yayımlanan "Fütürist Sentetik Tiyatro" manifestosu da bedeni kullanmak isteyen sanatçılara "çeşitli durumları, duyuşları, fikirleri, olguları ve simgeleri birkaç sözcüğe ya da harekete sığdırarak ifade etmelerini" önermiştir; fütürist "sentetik tiyatro" genelde tek bir fikri işleyen performanslar olarak 1960'lardan itibaren görülen performansa çok yakın olmuştur. Marinetti'nin 1915 tarihli "Ayaklar" performansı da bu performanslar arasında sayılabilir.[13]

1916'da Zürih'te kapılarını açan Cabaret Voltaire'de gerçekleştirilen kabare tipi Dada gösterileri de modern performans sanatının tarihsel öncülleri arasında kabul edilmektedir.[14] Dadacı sanatçılar geleneksel sanat dillerinin ötesinde manifestolara, kabare usulü performanslara ve kışkırtıcı sanat eserlerine başvurmuş, bunlara ek olarak, ateşli konuşmalar, agresif şiirler, karikatürler, afişler, el ilanları, bildiriler, geleneksel medyaya sızdırdıkları kandırmaca haberler, kamusal alanda düzenledikleri ortalığı ayağa kaldıran eylemler ve dergilerle geniş bir izleyici kitlesine ulaşmayı başarmıştır. İzleyenleri sarsmayı, korkutmayı, gündelik hayattaki davranışlarını ve aidiyetlerini sorgulamalarını sağlamayı ummuşlardır. Bu bağlamda ise sokak eylemleri oldukça etkin bir araç olmuştur.[15] Örneğin 1918'de, George Grosz, Berlin sokaklarına çıkmış, başında kurukafa maskı, dişlerinin arasında

11 *A.g.e.*, 2014, s. 221.
12 *A.g.e.*, 2013, s. 140.
13 *A.g.e.*, 2014, s. 221.
14 *A.g.e.*, 2014, s. 221.
15 Anonim, Dada'nın Sokak Eylemleri, Skopbülten içinde, 03.06.2016, http://www.e-skop.com/skopbulten/dadanin-100-yili-dadanin-sokak-eylemleri/2969. Erişim tarihi: Şubat 2018.

ağızlık ve bastonuyla kentin en kalabalık alışveriş caddesi Kurfürstendamm'ı bir aşağı bir yukarı arşınlamıştır. Ölüm kılığında, Berlinlilere unutmaya çalıştıkları travmayı, savaşın vahşetindeki sorumluluklarını hatırlatmayı amaçlamıştır. Bir başka örnek ise dadacıların "Herkesin Futbolu Kendine" adlı dergilerinin ilk sayısını tanıtmak için üstü açık bir otobüs kiralayarak küçük bir bandoya askeri marşlar çaldırmaları ve kendilerinin de yürüyerek otobüsün arkasına takılmaları olmuştur. Bütün bu eylemler bir yandan reklam kampanyalarının parodisi, bir yandan da Berlinlilerin gündelik hayatında tuhaf, beklenmedik durumlar yaratan olaylar olarak değerlendirilmiştir.[16]

Gerçeküstücü hareketin performansa yaptığı en büyük katkı ise Antonin Artaud'nun 1960 ve 1970'lerdeki yazıları olmuştur; 20. yüzyılın ilk yıllarında, avangardların, geleneksel tiyatronun olay dizisi, dil, entelektüel ve psikolojik meseleleri öne çıkarması yüzünden insan yaşamının daha derin ve önemli yanlarıyla ilişkisini kaybettiğine ilişkin savına karşı kendi güçlü versiyonunu geliştirmiştir. Ona göre tiyatronun yazılı metne indirgenmesine son verilmeli, onun yerine, doğrudan fiziksel ve nesnel aksiyon gösterimine yönelinmelidir.[17]

1920'lerde Almanya'da modern performansın gelişimine hem teorik hem de pratik olarak çok önemli bir katkı da Bauhaus'tan gelmiştir. Bauhaus performansı bir sanat biçimi olarak ele alıp üstüne ciddiyetle çalışan ilk okul olmuştur. Bu girişimin öncüsü Oskar Schelemmer'in yazıları ve soyut dans kompozisyonları insan bedeninin "uzam içindeki düzensel imkânları"na dikkat çekmiştir. Avangard geleneğin önemli bir bölümü performansın temel meselesi olan bireysel performansçıya pek az vurgu yaparken gerçeküstücüler ve Bauhaus sanatçıları bireysel performansçıyı bir bütün olarak soyut performanstaki unsurlardan biri olarak görmüşlerdir.[18]

16 *A.g.e.*, Erişim tarihi: 03.06.2016.
17 *A.g.e.*, 2013, s. 141-2.
18 *A.g.e.*, 2013, s.142-3.

Müzisyenlerin gündelik yaşamın seslerini yakalaması ve kullanması, bununla birlikte geleneksel notasyonları olduğu gibi takip etmek yerine rastlantısal biçimde anı üretmesini öneren John Cage özellikle sahne sanatları bağlamında modern performans sanatına anlamlı bir katkı yapmıştır. 1952 tarihli *4'33"* isimli performansı hiçbir müzik aletinin çalınmadığı, müziksiz geçen dört dakika otuz üç saniyeden oluşmuştur. Bu süre boyunca etrafta duyulan tek tük seslerden meydana gelen parçanın başlangıcı ve bitişi, kendisi tarafından belli edilmiştir.[19] Böylece Cage performansı sırasında piyona başında sessiz kalarak yalnızca gündelik hayatın sesine yer vermiş, yaşamın sesini bir sanat nesnesi, bir müzik eseri kılmıştır. Cage sadece bu çalışmayla kalmamış, performans sanatına katkılarını sürdürmüştür. Merce Cunningham'la birlikte her alanda deneysel sanatçılar için bir merkez olarak çalışacak şekilde Black Mountain College'da (1933) dersler vermişler ve performanslar yapmışlardır. 1952 yılında burada, Cage, Cunningham, Robert Rauchenberg ve başka sanatçılarla birlikte, 1950'lerin sonunda ve 60'ların başında sanat dünyasını sallayacak happening dalgasına benzer performans olayları için model olacak bir etkinlik düzenlemişlerdir.[20] "İsimsiz Etkinlik" başlıklı performans, birbirini takip eden aksiyon ve sessizlikten oluşmuş ve aksiyon bölümlerinde ne yapılacağı, etkinliğe katılanlara bırakılmıştır.[21]

Modern performans tarihinin önemli olaylarından biri de Cage'in öğrencisi Allan Kaprow'un 1959'da Reuben Galerisi'nde gerçekleştirdiği "*happening*"lerdir (6 Bölümde 18 Happening). Kaprow'un *happening*'inde, seyirciler, aynı anda üç mekânda icra edilen altı tane bölüntülü olaya tanıklık etmek üzere üç ayrı odaya oturtulmuştur. Olayların her birinde slaytlar gösterilmiş, çeşitli müzik aletleri çalınmış, plakalarda yazılı parçalı notlar okunmuş ve sanatçılar duvardaki tuvallere resimler yapmıştır. Daha

19 Norbert Lynton, *Modern Sanatın Öyküsü*, çev. Sadi Öziş & Cevat Çapan, İstanbul, Remzi Kitabevi, 2009, s. 331.

20 *A.g.e.*, 2013, s. 147.

21 *A.g.e.*, 2014, s. 222.

sonra Kaprow ve arkadaşları, buna benzer ama kimi bütünüyle teknolojik, kimi de sonradan daha çok performans sanatı olarak düşünülecek bir biçeme yakın tek bir sanatçının aksiyonlarıyla yaratılmış çok çeşitli performanslar yaratmışlardır. Kaprow, "*happening*" adını seçerken etkinliğin anlığına dikkat çekmek istemiştir. Geleneksel sanattan ayrıldığı temel nokta, kendiliğindenliği değil, kullandığı malzeme ve onu sunma biçimidir. Öyle ki Michail Kirby bu yeni olguyu tiyatronun belli bir amaç için kompoze edilmiş hali olarak tanımlamıştır.[22]

1950'lerdeki "*happening*"ler gibi temel önermelerle beraber gelişen performans sanatı özellikle kavramsal sanata yönelen sanatçıların kendilerini her şeyden önce bedenleriyle ifade edebilmenin en doğrudan yolu hâline gelmiştir; bu bağlamda performans sanatçılarının galeri ve müze gibi belirli bir ideolojiyi barındıran ortamlara karşı tavrını sunabildikleri, dönemin toplumsal dönüşüm talepleri içinde kendi ideolojik duruşlarını daha etkin ifade edebildikleri, özellikle sanat piyasasına aykırı bir "malzeme" olarak kendi bedenlerini kullandıkları; disiplinlerarası yaklaşımlarla sanatın tanımını ve sınırlarını sorguladıkları bir ifade biçimi olarak gündeme gelmiştir.[23]

Bu ifade biçiminin aynı anda hem öznesi hem de nesnesi olan şey ise güçlü bir beden olgusu olmaktadır. Bedeni bir malzeme olarak kullanan en önemli örneklerden biri Yves Klein olmaktadır. 1960 yılında, Paris'te Klein, şef gibi giyinip tek bir nota çalan bir müzisyen topluluğunu yönetirken üç çıplak kadın birbirini boyayıp sonra da kendilerini kocaman kağıtlara silmiş ve "Monoton Senfoni" performansını gerçekleştirmiştir. İtalya'da Piero Manzoni'nin resim yerine insan bedenlerini imzalamaya başlaması, Gilbert ve George'un "canlı heykel"lerini sunmaları, Bruce Nauman'ın bedeninin çeşitli bölümlerinin video çekimlerini ve ses kayıtlarını yaparak, beden parçalarını manipüle ederek ve tekrar eden bir dizi jestle hareket ettirerek öne çıkartması

22 *A.g.e.*, 2013, s. 148-150.
23 *A.g.e.*, 2014, s. 222.

ise beden bağlamında sunulabilecek başka örnekler olmaktadır.[24] Bu bağlamda Jackson Pollock'un ürettiği "*action painting*"ler de beden sanatının bir parçası sayılabilir, çünkü sanatçının resimleri sanatçının tuvale yönelik hareketleri bağlamında biçimlenmektedir. Performans sanatının "*action painting*" denilen canlı bir eylemin gerçekleştirildiği sanatsal aksiyon resmiyle bu şekilde bir bağı bulunmaktadır. Çünkü Pollock fırça kullanımı gibi alışılagelmiş uygulamaları bir kenara bırakmış, yere serdiği devasa boyutlardaki tuval bezi üzerinde hareket ederek boyayı dökmek, damlatmak, fırlatmak suretiyle sonradan eylem resmi adı verilen resimler yapmıştır. Pollock'un alışılmışın dışındaki ritüele dönüşen bu resim yapma tarzı, tepki toplamış, ancak farklı yaklaşımı performans sanatı için önemli bir alt başlık olmuştur.[25]

Amerika ve Avrupa'dan farklı coğrafyalarda da modern performansın izlerine rastlanmaktadır; bu açıdan Uzak Doğu'da 1954'te Jiro Yoshihara önderliğinde Japonya'nın Osaka kentinde bir araya gelmiş bir grup genç avangard sanatçıdan oluşan Gutai grubu önemli bir örnek olmuştur.[26] Nusret Polat 2017 tarihli çalışmasında bu grubun performans sanatına katkısına yönelik kapsamlı bir açıklama sunmuştur:

> Gutai sözcüğü Japoncada "somutluk" ya da "maddilik" anlamına gelmektedir. Gu, "araç"; tai ise "beden" ya da "madde" manasındadır. Gutai, "düşüncenin soyutlanmasına karşıt olarak, maddenin fiziksel cisimleşmesini ve (bedenin) aktüelleşmesini ifade etmektedir." Bu anlamda Gutai'nin temel özelliği "insan bedeni ile somut madde ya da fiziksel aktiviteyle ham malzeme arasındaki ilişkiyi doğrudan kurarak" Kartezyen dünya tasarımına karşı gelmek olmuştur. Bu doğrultuda Gutai sanatçıları sadece ellerden değil, bedenin tümünden

24 *A.g.e.*, 2013, s. 157-8.

25 Martinez Verdu, H. Ezgi ve Akın Demiral, "20. ve 21. Yüzyılda Sanatta Malzeme Olarak Beden; Performans Sanatı", *Anadolu Üniversitesi Sanat & Tasarım Dergisi* içinde, 2014, s. 183.

26 *A.g.e.*, 2014, s. 224.

> aracısız faydalanma yoluna gitmişler ve Jackson Pollock gibi sanatçıların kısmi ve (nispeten) steril bir tarzda eşzamanlı başlattıkları bedensel enerjiyi aksiyon halinde kullanarak sanat yapma yöntemini çok daha radikal bir tarzda dolaşıma sokmuşlardır. Örneğin Murakami Suburo'nun İş [Altı Delik] isimli performansının sonucu ise sanatçının bedeniyle yaptığı bir "resim" olmuştur. Arka arkaya dizdiği tuvallerin içinden geçen sanatçı, bu performansıyla boya kullanmadan da "resim" yapılabileceğini göstermiştir.[27]

1960-1980 arasında performans sanatına ilişkin çok çeşitli örnekler, sanatçılar tarafından bağımsız olarak ya da çeşitli gruplar içinde üretilmiştir. Fluxus ve feminist sanat bu bağlamda örnek olabilir. Disiplinlerarası bir yapıya sahip olan tüketim olgusuna muhalif tavrıyla Fluxus özellikle sanat eserinin meta olmasına karşı bir duruş sergileyen temel bir akım olmuştur. Bu nedenle performans sanatına yönelik ilgileri çok çeşitli örnekler sunmuştur: George Brecht'in "Damlama Müziği", Nam June Paik'in "Televizyon Budalası" ve Charlotte Moorman'ın "Yaşayan Bir Heykel İçin Televizyon Sütyeni" çalışması bu örnekler arasında yer alabilmektedir.[28]

Performans sanatı, aynı zamanda, kadınların başkaldırıları ve farkındalık yaratma çabaları için ideal bir dil olarak feminist sanatın odak noktalarından biri haline gelmiştir. Örneğin Carolee Schneemann 1975 yılında yaptığı "Interior Scroll" isimli performansında vajinasından çıkardığı kağıttan okuduğu metinde Cézanne'a bir kadınmış gibi hitap ederek büyük sanatçı vurgusunu yapmıştır. Feminist performans sanatçıları kadının konumuna yönelik sadece tarihsel değil, aynı zamanda kadın olmanın her hâlini ele alan eleştirilerde bulunmuşlardır. Bu bağlamda Cindy Sherman kadının yaşam içinde büründüğü ya da

27 Nusret Polat, *Sınırları Aşındırmak / Modernizm ve Çağdaş Sanat Üzerine*, İstanbul, Belge Yayınları, 2017, s.106-7.

28 *A.g.e.*, 2014, s. 205-6.

bürünmek zorunda kaldığı rolleri farklı kimliklere bürünerek sunmuş, sanatçı özellikle erken dönem çalışmalarında cinsiyet ve kimlikleri sorgulayan oto-portreler çekmiştir.[29]

Performans sanatı sadece sanatçının radikal dili değil aynı zamanda çeşitli kolektif grupların ve kalabalıkların da muhalif dilini, sokağın sesini ifade etmektedir. Öyle ki küçük veya büyük protesto gösterileri ile performans sanatı arasındaki ilişki yadsınamaz bir gerçeklik taşımaktadır. Örneğin 1969 yılında Gerilla Sanatı Eylem Topluluğu MoMA'nın "kanlı parayla" finanse edildiğini iddia eden bir broşür hazırlamıştır, broşürde David Rockefeller'ın hissesinin bulunduğu bir petrol şirketinden ve Rockefeller kardeşlerin hisse sahibi olduğu bir uçak şirketinin kimyasal ve biyolojik savaş araştırmalarına karışmasından bahsedilmiştir. Buna istinaden topluluk bu bilgileri vurgulamak amacıyla müzede yerde ölü gibi yattıkları performanslarından birini sergilemiş ve protesto içerikli bu eylemle büyük ses getirmiştir. Topluluk üyeleri birdenbire ortaya çıkarak müzenin giriş zeminine yüzlerce broşür yaymışlar, sonra çığlıklar atarak "tecavüz" diye bağırıp birbirleriyle boğuşarak giysilerini parçalamışlar ve çantalara gizledikleri hayvan kanı torbalarını çıkartıp patlatarak etrafa yaymışlardır. Polis oraya varmadan mekanı terk etmişlerdir.[30] Schechner ise sanat performansları ve sembolik kamu eylemleri arasında karşılıklı olarak kazançlı bir alışveriş yaşandığının altını çizmektedir:

> 1960'lı yıllara kadar bu eylemler kendine ait dramaturjisi, sahne düzeni, mizanseni, seyirci katılımı ve alımlanışıyla 'liminoid' nitelikli kurtarıcı-siyasi-teatral-ritüel bağımsız bir janr oluşturmuştur. Bu tiyatro ritüeldir, çünkü sembolik durumlar üzerinden gerçek bir etki üretmek maksadıyla etkileyicidir. En teatral olduğu doruk noktası ise sokak gösterisinin medya ile buluştuğu, olayların kameraya kaydedilmek için

29 Gürcan, Göknur, A., *Performans Sanatı*, İstanbul, Tekhne Yayınları, 2015, s. 60-1.

30 Clark, Toby, *Sanat ve Propaganda*, çev. Esin Hoşsucu, İstanbul, Ayrıntı Yayınları, 2004, s. 171-2.

sahnelendiği yerdir.[31]

Yazar bu bağlamda milyonlarca kişi tarafından yapılan, örneğin 1989 Mayıs'ında Şanghay'da Başkan Li Peng'in istifasına yönelik yürüyüşler gibi ses getiren muhalif eylemlerin performans olgusuyla ilişkisine dikkat çekmektedir. Kershaw'a göre ise protesto egemen toplumsal-politik güçlerin biçimlendirdiği tarihlerin entropik direnişiyle başarıya mücadele eden performanstır, bununla beraber popüler protestoların performans olarak incelenmesi de sivil özerkliğin değişen doğası ve onun politik gelenekle, toplumsal hareketlerle ve kültür tarihleriyle eklemlenme arzusu üzerinde yeni inceleme alanları açabilir.[32]

Feminist sanatçıların performans çalışmalarında da sıkça rastlanan şiddet olgusu performans sanatının geneli bağlamında ön plana çıkan konulardan biri olmuştur. Sanatçılar performans işleri sırasında yalnızca kendi bedenlerine değil, aynı zamanda izleyiciye de şiddet uygulamakta, onları savunmasız bırakmaktadır. Öyle ki izleyicinin tepkisi normal bir sanat izleyicisine ait bir tepki olmaktan çıkabilmekte, müdahaleye dönüşebilmektedir. Bu bağlamda Erika Fischer-Lichte, Marina Abramović'in Almanya'da gerçekleştirdiği 1975 tarihli bir performans gösterisine yönelik detaylı bir analiz sunmaktadır: "Lips of Thomas" isimli performans, sanatçının kıyafetini tamamen çıkarmasıyla başlamış, sanatçının galerinin arka tarafına doğru ilerleyerek beş köşeli yıldızla çerçevelenen fotoğrafını duvara asması, ardından bir kilo balı yemesi, üzerine bir şişe şarabı bitirmesi, daha sonra şarap içtiği bardağı sağ eliyle kırması, ardından yüzünü seyircilere dönerek bir tıraş bıçağıyla göbeğine beş köşeli bir yıldız kazıması, sonra eline bir kırbaç alarak kendi resmi altında diz çöküp sırtını kırbaçlaması, bunun ardından ise buz kalıplarından oluşan bir çarmıhın üzerine yatması ve tavandan göbeğine doğrultulmuş elektrikli bir

31 *A.g.e.*, Schechner, 2015, s. 69.
32 *A.g.e.*, Kershaw, 2015, s. 106-7.

ısıtıcı altında göbeğindeki yarayı tekrar kanar hale getirmesiyle devam etmektedir.[33]

Performans sanatçının kendine çektirdiği ve tepkisiz kalmaya özen gösterdiği acılara dayanamayan seyircinin müdahalesiyle sonlandırılmıştır. Sahnedeki bu durum hâlihazırda gündelik hayatta anında müdahale edilmesi gereken bir durumdur. Herhangi bir tiyatro oyununda yer alan acı sahnesinin veya sahnelerinin seyirci tarafından sahte olduğu bilinmektedir, ancak performans sanatında bu geçerli değildir. Abramović, bu gösterisi sırasında öyle bir durum yaratmıştır ki; seyirciler sanatın ve günlük yaşamın kuralları ve yasaları, estetiğin ve etiğin ilkeleri arasında tutulup kalmıştır. Müdahale performansı sonlandırmak anlamına gelmekte, müdahale etmemek ise insani açıdan büyük bir acıya izin vermek anlamına gelmektedir. Sanatçı performansı boyunca acı çekmesine rağmen hiçbir belirti sunmamış, ancak seyirciler sanatçının yaşadığı acıya sessiz kalamamıştır. İzleyicinin performansa yönelik sonlandırıcı tepkisi ise onları hem performansın bir nesnesi hem de öznesi haline getirmiştir.[34]

Performans sanatının en önemli özelliklerinden biri de daha önce bahsedildiği gibi "anlık" oluşu olmaktadır. Teknolojinin gerekliliklerinden faydalanarak performanslara ilişkin video kayıtları tutulmakta ve daha sonra bunlar sergilenebilmektedir. Ancak bu kayıtların hiçbir zaman performansın gerçek zamanı ve yaşanmışlığı gibi bir etki sunması beklenmemelidir. Bu aynı zamanda sanatçının gerçekleştirdiği performansa yönelik algısıyla da ilgili olmaktadır. Marina Abramović bir sanatçı olarak bunu şöyle aktarmaktadır (1978):

> (...) performanstan sonra ise bomboş hissederiz kendimizi, hiçbir duygu kalmamıştır sanki, her şeyden soyutlanmış gibiyizdir, ondan sonra videoyu, fotoğrafları görürüz, her

33 *A.g.e.*, Fisher-Lichte, 2015, s.13-4.
34 *A.g.e.*, Fisher-Lichte, 2015.

> zaman eksik kalmış bir şeyler vardır; çünkü hiçbir belge size o anda yaşananı veremez, anlatılamaz, betimlenemez bir şeydir çünkü aslında yaşadığınız, öylesine doğrudandır. Belgeleme sırasında o yoğunluk kaybolmuştur, oradaki duygular yoktur. İşte bence performans o yüzden böyle garip bir şeydir — belirli zamanda yapılmıştır ama belirli zamanda o bütün süreci görürsünüz, sonra ise o sürecin yok oluşunu görürsünüz aynı anda ve sonunda elinize hiçbir şey kalmamıştır, anısından başka.[35]

1989 sonrası dönemde performans sanatına ilişkin dikkat çeken başka bir kavram ortaya çıkmıştır; bu kavram Claire Bishop'a ait olan "ihale edilmiş performans" ismini taşımaktadır. Bu yeni kavram belirli bir yerde ve belirli bir zaman dilimi içinde sanatçı adına hazır bulunup onun talimatlarına uymak üzere, sanatçı olmayanların ya da başka alanlarda uzmanlaşmış kişilerin çalıştırılmasını ifade etmektedir. Bishop'a göre bu strateji, insanların bir yönetmen adına canlandırma yapmak üzere istihdam edildiği sinema veya tiyatro geleneğinden şu farkla ayrılmaktadır: Sanatçılar, insanları genellikle, toplumsal cinsiyet, sınıf, yaş, etnisite, engellilik veya meslek üzerinden tanımlanan kendi sosyo-ekonomik kategorilerini canlandırsınlar diye istihdam etmektedirler.[36]

Bu yeni performans türü bir bakıma kendi içinde farklı türleri barındıran bir şemsiye görevi görmektedir. İlk türü meslekten olmayan kişilerden bir galeride veya sergide kendi kimliklerinin bir yönünü canlandırmalarının istendiği, dışarıya havale edilmiş icralardan oluşmaktadır. Bishop tarafından "canlı enstalasyon" olarak da tanımlanabilecek bu eğilime Elmgreen ve Dragset'in kulaklıkla galeride gezinmeleri için gey erkekleri istihdam ettikleri *Try [Dene]* (1997) adlı çalışmaları örnek verilmektedir. İkinci

35 *A.g.e.*, 2014, s. 238.

36 Claire Bishop, çev. Elçin Gen, "İhale Edilmiş Performans I: Sahiciliği Taşeronlaştırmak", 2016. http://www.e-skop.com/skopbulten/sanat-ve-emek-i-hale-edilmis-performans-i-sahiciligi-taseronlastirmak/2778. Erişim tarihi: Şubat 2018.

türü, başka uzmanlık alanlarından profesyonellerin kullanıldığı çalışmalardır, buna ise Tino Sehgal'in konuşma-temelli "durumlar" için üniversite hocalarını ve öğrencileri çalıştırdığı eserleri (*This Objective of That Object*, 2004; *This Progress*, 2006) örnek verilmektedir. Üçüncü tür eğilim de video ve film için kurgulanmış durumlardan oluşmaktadır.[37]

Bishop'ın 1990 sonrası performans sanatına yönelik bu tespitleri, aynı zamanda, çeşitli disiplinleri bir araya getiren ve radikal bir dil sunan performans sanatının ortaya çıkışından günümüze dek evrilerek, çeşitlenerek ve farklı karşılıkları bir araya getirerek nasıl biçimlendiğini ve çeşitli türleri altında barındıran bir şemsiye haline geldiğini göstermektedir. Bu süre zarfında performans sanatının karşı karşıya kaldığı en temel sorunlardan birisi tiyatroyla karşılaştırılması ve ilişkilendirilmesi üzerine olmaya devam etmiştir. Ancak performans sanatı tiyatrodan tamamen bağımsız bir başlık, hatta "alan" olarak düşünülmelidir. Müze, galeri gibi modern hayatın temel sahnelerini öteleyen, sanat piyasasının dinamiklerinden biri olmaya reddeden, sanatçıya ve izleyiciye başlı başına bağımsız bir deneyim hali sunan performans sanatının gündelik hayatta belki de kısmen tek ortak noktası geçiciliği olabilmektedir. Bu da tekrarlanabilir tiyatro olgusundan oldukça uzakta duran temel bir özelliktir.

Marina Abramović performans sanatının belirli bir zaman diliminde izleyici karşısında sanatçının kendi edimiyle gerçekleştiğini, bunun kesinlikle bir tiyatro olmadığını, tiyatronun tekrarlanabileceğini, hatta sanatçının yerine başka bir kişinin de geçebileceğini belirtmekte ancak performansın başlı başına bir gerçeklik olduğunun altını çizmektedir. Sanatçı, tiyatrodan ayrılan en önemli ayrımın da performans sanatının bu gerçekliği olduğunu vurgulamaktadır. Örneğin tiyatroda izleyicinin sahnede gördüğü bıçak ve kan gerçek değildir, fakat performans sanatında bedenle birlikte hepsi gerçektir. Bu nedenle Abramović performansın sanatın başlı başına bir biçimi olduğunu net bir biçimde belirtmektedir. Öyle ki her toplumun performansla farklı bir

37 *A.g.e.*, 2016.

ilişkisi bulunmaktadır.[38] Bu farklı ilişkilerse performans sanatını çeşitlendirmeye ve zenginleştirmeye devam etmektedir.

## Kaynakça

Abramović, Marina, What is Performance Art?, 2010, https://www.khanacademy.org/humanities/global-culture/conceptual-performance/v/moma-abramovic-what-is-performance-art Erişim tarihi: Şubat 2018.

Anonim, Dada'nın Sokak Eylemleri, *Skopbülten* içinde, 03.06.2016, http://www.e-skop.com/skopbulten/dadanin-100-yili-dadanin-sokak-eylemleri/2969. Erişim tarihi: Şubat 2018.

Antmen, Ahu. *20. Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar,* İstanbul, Sel Yayıncılık, 2014.

Bishop, Claire, çev. Elçin Gen, "İhale Edilmiş Performans I: Sahiciliği Taşeronlaştırmak", 2016. http://www.e-skop.com/skopbulten/sanat-ve-emek-ihale-edilmis-performans-i-sahiciligi-taseronlastirmak/2778. Erişim tarihi: Şubat 2018.

Carlson, Marvin, *Performans Eleştirel Bir Giriş,* çev. Beliç Güçbilmez, Ankara, Dost Yayınları, 2013.

Clark, Toby, *Sanat ve Propaganda,* çev. Esin Hoşsucu, İstanbul, Ayrıntı Yayınları, 2004.

Fisher-Lihte, Erika, *Performatif Estetik,* çev. Tufan Acil, İstanbul, Ayrıntı Yayınları, 2015.

Gürcan, Göknür, A., *Performans Sanatı,* İstanbul, Tekhne Yayınları, 2015.

Kershaw, Baz, *Radikal Performans Brecht ve Baudrillard Arasında*, çev. Bahadır Sina Şener, Ankara, Dost Kitabevi, 2015.

Lynton, Norbert, *Modern Sanatın Öyküsü*, çev. Sadi Öziş & Cevat Çapan, İstanbul, Remzi Kitabevi, 2009.

Polat, Nusret, *Sınırları Aşındırmak / Modernizm ve Çağdaş Sanat Üzerine,* İstanbul, Belge Yayınları, 2017.

Schechner, Richard, *Ritüelin Geleceği*, çev. Zeynep Ertan, Ankara, Dost Yayınları, 2015.

Verdu, Martinez, Ezgi, H. ve Demiral, Akın, "20. ve 21. Yüzyılda Sanatta Malzeme Olarak Beden; Performans Sanatı", *Anadolu Üniversitesi Sanat & Tasarım Dergisi* içinde, 2014.

38 Abramović, Marina, What is Performance Art?, 2010, https://www.khanacademy.org/humanities/global-culture/conceptual-performance/v/moma-abramovic-what-is-performance-art Erişim tarihi: Şubat 2018.

# Dada Vakası

*Batu Bozoğlu*

## Dada: Bir Suç Mahali

Dada tarihini araştırmak ve akımı tanımlamak, bir kaza mahallini incelemeye benzer; öyle ki bu amaçla yola çıkan araştırmacı, kendini çelişkili ifadeler, şaibeli kanıtlar ve dünyanın dört bir yanına yayılmış uluslararası bir komplo içinde bulur. Dada'nın isim babasından, Dada sanatsal buluşlarının mucitlerine, Dada'nın hayata ve sanata dair görüşlerine kadar her şey sonsuz bir polemik ve bilinçli bir karartma altındadır ve belirsizliğini korumaktadır. Dada tarihçilerinin birçoğu, bu tarihe birinci elden şahitlik etmiş kurucu dadacılardan oluşuyor olmasına rağmen, akım hâlâ kesin bir tanımı inkâr etmektedir. Bu durum, Dada'nın en temel özelliğini tasdikler; akılcı bir sınıflandırmanın reddi. Buna rağmen Dada tarihini netleştirmek adına yola çıkan dadacı ressam ve sinemacı Hans Richter, kaleme aldığı "Dada: art and anti-art" adlı kitabı için akımın 7 manifestosunu kaleme almış Tristan Tzara'yla görüştüğünde, yaşlı ama kurnazlığından hiçbir şey kaybetmemiş Tzara'dan şu cevabı alır: "Unutma, polemik her zaman Dada'nın en büyük parçası olmuştur."[1]

Polemik, kargaşa, çatışma ve anarşi Dada için vazgeçilmez eylem alanları ve onu tanımlayan en önemli unsurlardır. Bunun ötesinde Dada için polemik ve kargaşa, akımın, bir çağı kıyamete sürükleyen egemen kültür ve düşünce sistemleriyle olan mücadelesinde en büyük silahlarıdır. Bu nedenle Dada tarihçisi, havaya uçmuş bir binayı teftişe gelen bir sigorta müfettişinden farksızdır; tek yapabileceği yıkıntıyı incelemek ve fikir yürütmekten ibarettir.

1 Hans Richter, *Art and Anti-Art,* Thames&Hudson, 2014, s. 7.

**Hugo Ball'un Bavulu: Cabaret Voltaire**

Dada'yı anlamak için, Dada tarihine ve eylemlerine bakmak yerine, Dada'yı kuran sanatçıların hayat görüşlerine yoğunlaşmak çok daha verimli bir yöntemdir. Çünkü Dada, kuruluş itibariyle heterojen bir birlikteliğin ürünüdür. Ball ve Hennings'in kabaresinin işlevi, asıl önemini bu noktada belli eder; işletme, farklı görüşlerde olan, hatta zıt hedeflere yönelen bir grup genç sanatçıyı birleştirmiş ve böylece bünyesinde, çağın genel hezeyanı ve estetik çalkantısının bir sentezini üretmiştir. Bu nedenle Dada'yı anlamanın ilk adımı, *Cabaret Voltaire*'i kuran iradeyi anlamaktan geçer; yani savaşın pençesinde kıvranan Almanya'dan sevgilisi Emmy Hennings'le kaçarak Zürih'e sığınan Hugo Ball'u.

Hugo Ball Zürih'e, Ekim 1915'te, 29 yaşında, parasız ve tek ümidi bavulundaki siyah takım elbise ve beyaz gömleğe güvenerek garsonluk yapmak olan bir gezgin olarak gelir. Fakat kafasında yüzyıl sonra dahi, sanat tarihçilerini meşgul edecek bir akımın tohumlarını taşımaktadır. Ball'un hayatı iki ana eksen çevresinde dönmekteydi; Almanya ve Avrupa'nın sosyal ve kültürel çöküntüsü ve sanatsal ifade alanında arı bir dil ihtiyacı. Bu iki ana mesele, Ball için sadece akademik bir arayışı değil, hayati bir mücadeleyi ifade ediyordu ve bu hayati mücadele ona, hayranı olduğu iki düşünürden emanetti: Nietzsche ve Kandinsky.

Ball'un felsefeyle tanışması, 1906 yılında, Münih'te felsefe okumak adına üniversiteye kabul edilmesiyle başlar. 1910 yılına kadar sürecek ve Heidelberg'e uzanıp tekrar Münih'te son bulacak bu akademik süreçte Ball, anarşizm ve komünizm gibi politik felsefe alanlarını araştırırken birincil olarak Nietzsche'ye yoğunlaşacak ve felsefecinin Alman düşüncesini yenileme çabasını konu alan bir tez yazmaya karar verecektir.[2] Ball için Nietzsche'nin önemi, Dada'ya yansıttığı isyankâr tavırda karşılığını bulur. Yaşama iradesinin yüceltilmesi adına ekonomik, ahlaki ve ideolojik

2 John Elderfield, "Introduction," *Flight Out of Time* içinde, (Los Angeles: University of California Press, 1996), i-xliii.

bütün sistemlerin inkâr edilmesini savunan Nietzsche'nin çağrısı, Ball'da, Almanya'daki Prusya militarizmine, burjuva kültürü ve ahlakına karşı bir mücadeleyle hayat bulur.[3]

Ball için yaşadığı dünya bir kriz halindedir; 7 Aralık 1915 yılında günlüğüne şöyle not ediyor: "Sanat, felsefe, müzik, din — bütün yüce edimler rasyonelleştirildi ve akılcılaştırıldı. Savaş, sonunda şeytanı serbest bıraktı ve ona dilediğini yapma özgürlüğü verdi ve artık o, sadece akılcı mecraya değil mitolojik mecraya da hükmediyor." 3 gün sonra, 11 Aralık'ta Ball, kabaresinden yükselecek çığlığı ve Dada'yı müjdelercesine şöyle devam ediyor: "Olaylar öyle anlamsız bir hâl alacak ki, sanat ancak kendi özgürlüğü için savaşmak zorunda kaldığında durumun farkına varacak. O zaman ise sanat, her türlü zorluğa dayanabilecek, ulaşılamaz ve anlaşılamaz yapılar kuracak ve bunları savunacak."[4]

Nietzsche'nin Ball üzerindeki etkisi, ahlaki sisteme ve dünya düzenine karşı isyanla sınırlı kalmadı. Ball bu konularda Dada çatısı altında ilk söylemleri oluşturmuş düşünür olmasına rağmen, bu isyan çağın ve özellikle savaştan kaçarak Zürih'e sığınan birçok sanatçının ortak paydasıydı. Nietzsche'nin, kişinin potansiyelini sınırlayan ve onu, kendinden güçsüz varlıkların sistemine hapsederek dizginleyen sistemlere karşı devrimci yaklaşımı, Ball için estetik bir devrimin de gerekliliğine işaret ediyordu. Hugo Ball, bir şair, yazar ve tiyatro yapımcısı olarak geleneksel edebiyata da başkaldıracaktı.

Ball'a göre, Nietzsche'nin tanımladığı 'köle ahlakı' nasıl bireyin özgürlüğünü ve yüceliğini engelliyorsa bu ahlakın ürettiği ve kullandığı dil de, aynı şekilde, kişiyi özgün ve arı bir ifadeye ulaşmaktan alıkoymaktaydı. Ball, egemen söylemin ve akılcılık kılıfı üzerinden algı yönetimi yapan sözde burjuva entelektüellerinin belirlediği tanımlar ve anlamlarla şekillenen dili, sözcükleri

3 Richard Huelsenbeck, *Memoirs of a Dada Drummer*, ed. H. J. Kleinschmidt, çev. J. Neugroschel, (New York: The Viking Press, 1974), s. 4.

4 Hugo Ball, *Flight Out of Time*, ed. J. Elderfield, (California: University of California: 1996), s. 43-5.

ve ifadesini tekrar özgürleştirmek istiyordu. "Yeni kurulmuş bir hareket için ilk manifesto" adıyla yazdığı ve 14 Temmuz 1916'da okunan Dada Manifesto'sunda Ball bu mücadelesini şöyle özetliyor: "İnsan, habercilik kokan, kurtlanmış, her şey iyi hoş kafasında, tertemiz, ahlaklı, Avrupai ve asabi her şeyden nasıl kurtulur? Dada diyerek. [...] Şimdi size, olağan dilden kurtulmak ve nihayetinde onu yok etmek adına şiirler okuyacağım."[5] Manifestonun ardından Hugo Ball, kendi icadı olan kelimesiz şiirlerden birini, *Karawane*'yi okur. Bu şiiri ortaya çıkaran felsefi güdü ve onu takip eden diğer sanat eserleriyle birlikte Dada, Ball'un bu edebi özgürleştirme mücadelesinin bayrak gemisi haline getirecektir.

Hugo Ball'un *Karawane*'sinin –ve bununla birlikte Dada eserlerinin birçoğunun– oluşum sürecini ve kritik değerlendirmesini yapabilmemiz için, şairin Nietzsche'ci isyanına eşlik eden ikinci ana güdümü ele almamız gereklidir. Bu Ball'un günlüğünde, "bir ressam değil, bir rahip; bir zanaatkar değil, yeni dünyalar ve cennetler yaratan" (Ball, 1996, p. 7) olarak betimlediği Kandinsky'dir. Eğer Nietzsche Ball'u, siyasi, kültürel ve estetik bütün sistemlere karşı isyana ve imhaya yönlendirmişse, Kandinsky de, bu yıkımın ardından şairin arzu ettiği arı, yüce ve doğru yeni bir ifade sistemini nasıl gerçekleştirilebileceğine dair yol göstermiştir.

Ball, Kandinsky'den iki önemli estetik yönelimi devralır; *Gesamtkuntswerk* (büyük yapıt) ve *Innerer Klang* (içsel ses) kavramları. Bunlardan ilki, Alman estetik geleneğine Wagner ile giriş yapan büyük yapıt (*Gesamtkunstwerk*) kavramı, sanatın bütün alanlarının toplu bir şekilde tek ve üstün bir estetik deneyim oluşturmak adına, bir yapıtta birleştirilmesini önerir. Fakat Kandinsky'nin büyük yapıt tasarımı, Wagner'in görüşünün tersine, farklı disiplinlerin tek bir amaç için, kendi mecralarında eşzamanlı ve birbirlerini destekler nitelikte icraat yapmalarını hedeflemez. Kandinsky'nin büyük yapıtında, sanat disiplinleri öz ifade biçimlerine indirgenerek, her bir sanat dalı âdeta bir piyanonun farklı tuşlarıymışçasına tek bir mecrada toplanır, yeni ve kapsayıcı üst

5 *A. g. e.*, s. 221.

bir sanat disiplinine dönüşürler. Ball, kendi sözleriyle bu yapıtı, "özüne indirgenmiş sanat dallarının, bir senfoninin notaları gibi işlev görecekleri bir eşyerleştirme" olarak tanımlar.[6] Bu senfonik uyum, Ball'un kabaresinde hedeflediği ve sonrasında Dada gecelerinde ve Dada galerisinde düzenlediği programlarda icra etmeye çalıştığı disiplinlerarası tavrın da kökenidir. *Cabaret Voltaire* kurulduğu gün gazeteye verdiği ilanda Ball, bu niyetini şöyle ifade ediyor: "Zürih'in genç sanatçıları, yöneliminiz ne olursa olsun, sizi her türlü katkı ve önerilerinizle bize katılmaya davet ediyoruz."[7]

Kandinsky'nin bahsettiği ve Ball'un ulaşmaya çalıştığı bu disiplinlerarası senfonik icraat, sanat mecraları özlerine indirgenmeden ulaşılamayacak bir idealdi. Burada geçen öze ulaşmanın yolu, Ball'u, özellikle edebi açıdan, Kandinsky'nin ikinci estetik savı olan 'içsel ses' (*innerer klang*) kavramına yöneltir. İçsel ses, sözcüklerin ve ardından sesin, yüzeysel ve toplumsal anlamlarından, tanımlardan ve işaretlemelerden kurtarılmasıyla ortaya çıkan temel tınıları, mistik özleridir; dolayısıyla özgür ve tinsel potansiyeline ulaşma yolunda olan, kurtarılmış bir değerdi. Burada ilk belirtileri görülen öze indirgeme ve soyutlama eğilimi, Dada'nın en temel düsturlarından birini temsil eder; Dada, görsel ve edebi alanda bu yöneliminin en büyük ve hırslı savunucularından biri haline gelecektir. Ball için soyutlama, sanatın makineyi yenmesi demekti. Soyut sanatçı öncelikle akademik sanata, yani tasvire ve geleneksel kodlamalara karşıydı. Dadacılar, ona göre "bugüne kadar eşi görülmemiş, fütüristleri bile aşan bir dil temizliğine" girişmişlerdi.[8]

Hugo Ball, Ekim 1915'te asla iş bulamayacağına karar vererek bavulundaki takım elbisesini Zürih gölüne atar.[9] Ümitsizliği öyle bir boyuttadır ki, bavulunun arkasından da kendisi de atlamak istemiş, ama kader dostu Emmy onu engellemiştir. Güncesinde

6 *A. g. e.*, s. 233.
7 *A. g. e.*, s. 50.
8 *A. g. e.*, s. 234.
9 Huelsenbeck, *Memoirs of a Dada Drummer*, s. 4.

bu dramatik sürecin ardından, 17 Ekim 1915'te şu cümleleri görürüz: "Benim, geleneğe, yorumlara ve fikirlere olan saygımdan kurtulmam gerek. Benim, gevelenerek yazılmış bütün bu metinleri silmem gerek."[10] Dört ay sonra, Danimarkalı bir denizci olan Bay Ephraim'den, Zürih'in Spiegelgasse sokağı, 1 numaradaki meyhanesinin işletmesini devralır. Amaç müziğin, şiirin, dansın, resim ve edebiyatın tek bir çatı altında deneyimlenebileceği bir mekân yaratmaktır. Yeni işletmesinin ismini *Cabaret Voltaire* koymaya karar verir: "Kültür ve sanat ideallerinden bir eğlence programı — işte bu çağa cevaben bizim *Candide*'imiz de bu."[11]

*Cabaret Voltaire*, aynı Dada hareketi gibi, tanımlanması zor bir işletmedir; burası, duvarlarında Picasso ve Marinetti gibi avangard sanatçıların eserlerinin sergilendiği bir galeri; Fransızca, Rusça ve Almanca şarkıların söylendiği bir taverna; Rimbaud ve Kandinsky'den şiirlerin okunduğu bir sahne; tamtamlar ve maskeler eşliğinde ilkel ayinlerin yapıldığı bir mabet; içki, kavga ve gürültünün şafak sökene kadar dinmediği bir meyhanedir.

Kabare, Hugo Ball'un değimiyle "kükreyen aslanlarla çevrili bir kuş kafesi olan" Zürih'in içinde, adeta ikinci bir aslan kafesiydi. Savaşın vahşetinden kaçanlarla bir göçmen kampına dönüşmüş bu şehir, Lenin ve Zinoviev gibi radikal sosyalistlere dahi tasasız bir yaşam fırsatı sunarken *Cabaret Voltaire* ve sonrasında Dada Zürih'te, her zaman polisin ve kadim şehir sakinlerinin temkinli ve tehditkâr müşahedesinde oldular.[12] Şehir, kabarede yaşananların basit bir eğlenceden ibaret olmadığını hissediyordu, haklıydı da; *Cabaret Voltaire*, 1 Şubat 1916'da açıldığında, içinde barındırdığı şarkılı gecelerden ve şiir okumalarından, resimlerden ve bağrışmalardan çok daha büyük bir şeye gebeydi.

Voltaire Kabaresi, Ball'un sanata ve çağa bakışına dair çok önemli bir kaynaktır; aslında bu işletme, barındırdığı eylemler, kuruluş ilkeleri ve yapısı açısından Ball'un sanatsal ideallerini

10 Ball, *Flight Out of Time*, s. 35.
11 *A. g. e.*, s. 67.
12 Richter, *Art and Anti-Art*, s. 16.

gerçek anlamda yansıtmayı başardığı en önemli eser olarak kabul edilebilir. Kabare, öncelikle *Gesamtkunstwerk* kavramını hayata geçiren bir yapıya sahipti; içinde müzik, şiir, resim, heykel, performans ve retorik bütünleşik bir şekilde icra edilmekteydi. Eserlerin temelinde ise Ball için yine birincil önem arz eden öz arayışı bulunmaktaydı. Arp resim alanında, Huelsenbeck şiirde, Janco heykelde, Tzara ise edebiyatta yapıbozum ve soyutlamalar yapmaktaydı. Bunların yanı sıra sıklıkla gözden kaçan bir başka unsur ise, bütün eserlerin sunumu ve katılımcıların deneyimlerinin Ball'un bilinçli yönlendirmesinde tinsel, hatta dini bir deneyime dönüşmesiydi.

Hugo Ball'un günlüğünde "bir jest" olarak tanımladığı kabaresi, "bu aşağılık çağın saygımızı kazanamadığını" her sözü ve şarkısıyla haykırıyordu: "Nedir ki bu çağı o kadar saygıdeğer ve muhteşem yapan? Topları mı? Koca davullarımız onları sindirir."[13] *Voltaire*'de davullar, Marcel Janco'nun kartondan yaptığı ilkel maskeleriyle dans eden dadacıların çığırtkanlıklarına eşlik ediyordu; çok kısa süre sonra davulun sesi Berlin'den New York'a kadar duyulacaktı; Dada, dada, dada!

**Zürih: Dada Kardeşliği**

*Cabaret Voltaire*'in açılmasıyla, Hugo Ball'un, insanı akli ve vicdani esarete mahkûm etmeye çalışan, siyasi, estetik, ekonomik ve kültürel sistemlere karşı isyanı artık bir fikir olmaktan çıkmış, bir eylem olmuştur. Savaşın ve kültürel çöküşün karanlığına gömülmüş Avrupa'nın göbeğinde ateşlenen bu işaret fişeğinin çağrısı, cevapsız kalmayacaktır. Kabare, kısa zamanda bir grup genç sanatçının dikkatini çeker. Ressamlar Marcel Janco ve Jean Arp, ve yazar Tristan Tzara ilk gelenler olacaklardır. Kısa bir süre sonra Richard Huelsenbeck'in de gruba katılmasıyla Dada'nın çekirdek ailesi oluşur. Akıma fikirleri ve eserleri ile Ball'un ardından en derinden nüfus edecek kişiler bunlar olacaktır.

13 Ball, *Flight Out of Time*, s. 61.

Zürih'teki ilk döneminde Dada, Hugo Ball'un liderliğinde bir kuluçka devri geçirir. Bu süreçte akım, her ne kadar sanatsal ifade sistemleri ve ifade özgürlüğü açısından isyankâr tavrını sürdürse de Ball'un dizginleri bırakmamasıyla tam bir anarşiye ve topyekûn sanat karşıtlığına evrilmez. Oysaki kabare, Ball'dan çok daha hiddetli ve çok daha cüretkâr genç bir başkaldırı ruhuyla dolmuştur. Zürih'teki bu ilk aşamada Dada, bünyesine kattığı sanatçılar vesilesiyle üç farklı etkiye maruz kalır. Bunlar Huelsenbeck'in Almanya'dan getirdiği eyleme ve hayata yönelik sanatsal duruşu; Tzara'nın mantığa ve sanat karşı yıkıcı mücadelesi ve Arp'ın öncülük edeceği görsel sanatlarda soyutlama yönelimidir.

Arp ve Janco ve ardından Zürih grubuna katılacak Hans Richter, öncü dadacıların görsel kanadını oluştururlar. Richter'e göre "öncelikle edebi bir girişim" olan *Cabaret Voltaire*'in, her türlü sanat karşıtı, isyankâr ve yok edici tavrına rağmen, sanata ve üretime sıkı sıkıya sarılmış bu grup, Dada görsel estetiğinin evrimini sırtlanır: "Nedenselliğin esaretine son vermek ve sanat karşıtı tavra gönülden inancımıza rağmen, *bütün* benliğimizi, düzen dürtümüz de dahil olmak üzere, yaratıcı sürecimize adadık ve böylece, bütün sanat karşıtı polemiklere rağmen, sanat eserleri ürettik."[14] Dada ressamları için hareketin sanat karşıtlığı, yeni bir görsel estetiğin doğuşu adına yok edilmesi gereken, çağın kokuşmuş ve gereksiz burjuva sanatını imha edecek bir silahtı.

Zürih'teki Dada ressamları arasında Dada'ya, özellikle de Ball, Tzara ve Huelsenbeck'e en büyük estetik altyapıyı sağlamış, kısaca akıma görsel tavrını aşılayan sanatçı Hans Arp'tır. Huelsenbeck'e aktardığına göre Arp, kendisini "çağın özel bir enstrümanı olarak görüyordu."[15] Savunduğu yeni görsel ifade tarzı soyut sanat, çağın, bütün kavramlarının içini boşaltan ve her şeyin özsel niteliğini kaybetmesine sebep olan şiddetine karşı, bir estetik çözüm önerisiydi. Romantizm, idealizm, vatanseverlik gibi değer sistemleri ile bütün görsel referanslara hâkim olan çağa egemen

14 Richter, *Art and Anti-Art*, s. 59.

15 Huelsenbeck, *Memoirs of a Dada Drummer*, s. 15.

burjuva kültürü, imgeler üzerinde kesin bir hâkimiyet ilan etmiş, bu mecraya öykünen ve onu kullanan bütün estetik üretimlere nüfuz etmektedir. Buna göre, dışardan referansla oluşturulmuş, dolayısıyla tasvir, benzetme, yansıtma, bozma ve esinlenme gibi yoruma dayalı görsel üsluplar, imgeleri, onları üreten despot çağın günahından arındırmayacaktır.

Kabarenin ilk zamanlarından itibaren Ball'la, soyut sanat hakkında tartışmalara giren Arp için bu despotluğa tek çare; "hayal gücünün arındırılması; ve geleneksel estetik kıstaslara göre bir araya getirilmiş imge öbekleri tasarlamak yerine, imgeleri oluşturan temel öğeleri üretmektir."[16] Buna göre, söz konusu imgeleri herhangi bir şekilde kullanmaya devam eden sanatçılar, kendilerini özgün olduklarına dair kandırmaktadırlar; sanatsal eylemleriyse, aslen kendilerine ait olmayan imgelerle düzenlemeler yapmaktan öteye geçemez. Bu nedenle de Arp'a göre, çağın zulmüne ve baskıcı sistemine ortaktırlar. Sanat, sanatçı ancak bu sistemin kodladığı hayal gücünden, estetik kaygılardan ve bütün temsili dürtülerden arınıp, imgelerin özüne, temel yapı taşlarına ulaşmaya çalıştığında ve onları böylece özgürleştirerek görsel mecraya yansıttığında mümkündür.

Bu yeni estetik yönelim, Arp'ı zamanla renklerde, şekillerde ve en sonunda yaratıcı süreçte basitleşmeye ve arınmaya itecekti. Sanatçı, aynı sistemlerin ürünü olan estetik kaygılarından kurtulmak ve bilincine kazınmış imgesel kalıplardan arınmak adına rastgele tasarımlara geçecek; şans ve tekrara yönelik deneylerle yeni bir üretim pratiği oluşturacaktı. Arp için bu üretimin temel amacı, yaratıcı süreci doğal bir sürece dönüştürmekti, çünkü akılcı ve düşünsel bütün mecralar çağın sıradanlığı ve yüzeyselliğiyle kirlenmiş, güvenilmez olmuşlardı. Bu yüzden Arp'ın dadası "doğa ve hayat kadar fütursuzdur. Dada doğadan yanadır ve sanata karşıdır. Dada doğa gibi dolaysız ve yine doğa gibi, her şeyin özünün kaynağıdır."[17] İnsanın, yapay standartlara boyun

16 Ball, *Flight Out of Time*, s. 53.

17 Hans Arp, "Notes from a Dada Diary," ed. R. Motherwell, *Dada Painters and Poets* içinde, Belknap Press of Harvard University, London, 1981, s. 223.

eğmeyeceğini ve sanatın sıradanlığı asla kabul etmeyeceğini söyler. Arp ve onunla aynı görüşteki Janco ve de Richter, çağa, hatta avangarda hâkim temsili bütün estetik üslupları reddedecek; üretimleriyle nesneyi ve bilindik bütün imgeleri eserlerinden zamanla dışlayacaklardır.

Dada ressamlarının soyutlama mücadelesi, her ne kadar söylemsel olarak sanat karşıtlığını savunsa da Dada için görsel bir mecra arayan Tzara tarafından sahiplenilir. Bunun en önemli sebebiyse Arp'ın kendini, kültürel ve akademik bütün yaratıcı kaygılardan soyutlamak adına yöntem haline getirdiği şans deneyleridir. Arp için şans, "ona kendini tamamen teslim eden herkesin mükemmel bir hayat yaşayacağını garantileyen" doğa kanunlarının tümünü oluşturuyordu.[18] Bu buluşlarda ona eşlik eden Richter şans unsurunu, "Dada'nın merkezinde yer alan ve onu diğer bütün sanat akımlarından ayıran en belirgin özellik" olarak görür ve şansı, Dada'nın tescili olarak tanımlar.[19] Tzara ise şansı, baş düşmanı mantığa karşı en güçlü silahı ve kargaşanın temel unsuru olarak görür; şiirlerini dahi gazetelerden keserek oluşturduğu kelime yığınlarını rastgele dizerek üretmeye başlar. Şans Dada için öyle bir buluştur ki, Tzara Dada kelimesinin keşfedilmesi efsanesine dahi onu işler; ona göre "dada" sözlükten rastgele seçilmiştir.

Tzara, soyut sanatı Dada'nın görsel mecradaki birincil estetik ifadesi olarak niteler ve Berlin Dada'sının bütünleşik –kolaj, fotomontaj ve asamblaj- çalışmalarını siyasi ve propagandacı bularak reddeder. Tzara'nın ve sonrasında Serner'in soyut sanata olan yakınlığının bir sebebi de Richter'in de ifade ettiği gibi, eylemin özündeki yıkıcı, parçalayıcı ve saldırgan tavrıdır ve bu bakımdan çağın genel çözülmesinin bir ifadesidir, "aynı Dada'nın temsil ettiği ahlaki ve felsefi her şeyin ufalanması gibi."[20] Soyut sanat bu bakımdan, siyasi mücadeleden de kendini soyutlayarak, birincil

18 Richter, *Art and Anti-Art*, s. 55.
19 *A. g. e.*, s. 51.
20 *A. g. e.*, s. 48.

olarak estetik bir devrimciliğin kanalı olur. Tzara'nın sahiplendiği ve anti-sanat olarak lanse ettiği soyut sanat böylece tamamen tasvirden ve hikayeci anlatımdan arınır, nedensellik ve mantık yoluyla çözümlenemez bir form alır. Çağa ait bütün değerlerden, etkilerden kopar. Soyut sanatın bu evrimi, Berlin Dada'sını âna ve çağın nesnel gerçekliğini kullanan, bunu hayata doğrudan müdahale ederek onu dönüştürmek, yansıtmak olarak tanımladığı sanat düsturuna ters düşer. Zürih grubunun nihai parçalanmasında en önemli etkenlerden biri, Tzara liderliğindeki Dada'nın özellikle soyut sanatı -ve ötesinde estetik bir üslubu- sahiplenmesi olacaktır.

Hugo Ball'un Almanya'dan tanıdığı Richard Huelsenbeck, şairin ilk havarisidir; vaftizi kabareden yıllarca önce, Almanya'da gerçekleşmiştir. Tarihte sıklıkla yaşandığı gibi, Ball'un genç dostuna aktardığı isyankâr duygular ve estetik kaygılar Huelsenbeck'te, hocasına nazaran çok daha derine işlemişti.[21] Bu tanışmadan yıllar sonra, ailesinden tıp okumak için izin alıp, askere alınmaktan kaçarak Zürih'e gelen Huelsenbeck'in gönlünde, "Ball'un çevremizdeki ve içimizdeki burjuvaya karşı nefreti [ve] sosyal düzene ve Almanya'ya karşı tavrı, gün yüzüne çıkmak için fırsat kolluyordu."[22]

Huelsenbeck kabareye bir şair olarak giriş yapar; Zürih'e ilk geldiğinde, Almanya'da dışavurumcuların arasında ilk denemelerini yaptığı, "zenci müziği" adını verdiği eserler icra etmektedir. Bu şiir okumaları, alışılagelmiş mantık silsilesinden kopuk bir anlatımı amaçlayan, aralara yerleştirilmiş davul vuruşları ve uydurma kelimelerle parçalanmış bir metinden oluşur. Ball, Huelsenbeck'in ilk kabare performansından izlenimlerini günlüğüne aktarırken, onun "edebiyatı davuluyla sindirmeyi" amaçladığını söyler.[23] Şiirler Huelsenbeck için hiçbir zaman önemini yitirmese

21 Hans Kleinschmidt, "Introduction," R. Huelsenbeck, *Memoirs od a Dada Drummer* içinde, The Viking Press, New York, 1974, xiii-xlix.

22 Huelsenbeck, *Memoirs of a Dada Drummer*, s. 3.

23 Ball, *Flight Out of Time*, s. 51.

de, namıdiğer Dada davulcusu, Dada'nın kaderini öncelikle yazıları ve fikirleriyle değiştirecektir.

Huelsenbeck'in dadasının temelinde, toplumun ve bireyin özgürleştirilmesi yatar. Onun isyan ettiği sistem, Alman *Kultur*'ü, burjuva ahlakı, ekonomik, yönetimsel ve kültürel yapı demektir; amacı ise bireysel özgürlüğü ve sanatın özgür ifadesini sindirmektir. Huelsenbeck için Dada, sanat değil, öncelikle hayat demektir; "sanat hayatın en önemli tezahürü değildir ve hayat sanata nazaran çok daha etkileyicidir. Dada, sanatın ne miktarda nasıl kullanılması gerektiğini bilir ve günlük hayata katar."[24] Burada anlatılmak istenen, sanat ediminin hayatı değiştirmek adına bir görevi olduğu ve estetik bir icraattan öte, müdahaleci, uyarıcı ve kışkırtıcı olmalı, özünde bireyi özgürleştirmeyi hedef almalıdır. Huelsenbeck için sanatın, eleştirilebilecek, satılabilecek ve sergilenebilecek bir şey olmasının bir değeri yoktur; sanatçının eseri ise çağın dönüşümüne ve özgürleşmesi için ihtiyacı olan devrime hizmet etmelidir. Huelsenbeck'in bu hizmetten kastettiği, basit bir propagandadan ziyade, sanatın, hayatın içinden şekillenmesi; seyirciyle karşılaştığında onu sistemin çarpıklığıyla yüzleştirmesi; kişiyi aynı üretim sürecine katılmaya teşvik etmesidir. Dışavurumculuk gibi, romantik tasvirler ve duygusallıkla harmanlanarak yansıtılan gerçeklik, bu hizmeti asla sağlayamaz. Tersine, makinize olmuş endüstriyel savaşın çağından kurtuluş; yıkımı, dehşeti, saçmalığı ve bütün teferruatı ile bu demir cehennemi, estetik güzellemeler, romantik üslupla makyajlamaya çalışmadan, olduğu gibi göstermektir. Bu nedenle Huelsenbeck sanatı, galeride ve eleştirmenlerin, sanat tarihçilerinin dünyasında asla aramaz ve böyle bir sanatı reddeder. Kolektif Dada Manifesto'sunda Huelsenbeck, sanat anlayışını şöyle tanımlıyor: "En yüce sanat, günümüzde apaçık ortada olan problemleri bilinçli bir şekilde barındıran sanattır, geçen haftanın patlamasında tamamen paramparça olmuş ve ebediyen etrafa saçılmış uzuvlarını

24 Richard Huelsenbeck, "En Avant Dada," ed. R. Motherwell, *Dada Painters and Poets* içinde, Belknap Press of Harvard University, London, 1981, 21-48.

toplamaya çalışan bir sanat."[25]

Huelsenbeck'in dadası, sanatı, malzemesi ve kurgusuyla çağın gerçekliğini bütün çıplaklığıyla ortaya koyan, duygusallıktan ve romantizmden tamamen uzak, taklitten ve temsilden arındırılmış bir üretimdir. Bu yeni sanat, üç ana düsturun bir araya gelmesinden oluşur; *bruitizm* (gürültücülük), *eşzamanlılık* ve *yeni mecra. Bruitizm*, ilk defa fütüristler tarafından kullanılan edebi bir üslup olarak, şiire modern çağın seslerinin ve gürültülerinin eklenmesidir ve bu özelliğiyle fütüristlerin bağrına bastığı modern şehrin atmosferini esere taşır. Fakat Dada için gürültücülük, ahlaki bir yargı içermez; sadece modern insanın yaşam alanının esere yansıtılmasıdır. En önemli işleviyse, yeni çağın gürültüsünün kişiyi paniğe sürükleyen kargaşası ve düşünmeyi imkansız kılan şiddetini sanata yansıtmasıdır. Dada'nın bruitizmi, Ford motorunun kedimsi pırlamasındansa, Alman topunun gümbürtüsüdür.

Eşzamanlılık fikriyse, gelecek ve geçmişin inkârı ve anlık, tepkisel eylemin akılcı düşünmenin yerini almasını simgeler. Eşzamanlı şiir, bir başlangıcı ve sonu olmayan, zamana yayılacağına bütün varlığı tek bir âna sıkışmış bir ifadedir; ürettiği eşzamanlı insan da, geçmişi ve geleceği olmayan, böylece aynı anda her şey olan insandır; başlamayan ve sonlanmayan bir daimî harekete sabitlenmiştir. İki durumda da eşzamanlılık, zamanın ve nedenselliğin despotluğundan bir özgürleşme barındırır ve sınırsız bir hareket alanı sağlar. Dada kabarenin ilk etkinliklerinden biri, Huelsenbeck'in "Avrupa sahnesinde ilk defa gerçekleştirilmiş eşzamanlı şiir performansı" olarak kaydettiği, Tzara, Janco ve Huelsenbeck'in *L'amiral cherche une maison a louer*'in okumasıdır. Eşzamanlılık, mantığı reddeden bir üslup olarak Tzara'nın da sıklıkla kullanacağı bir estetiktir. Felsefi etkilerine ilaveten bu üslup, izleyicileri her okumada afallatması ve çileden çıkarmasıyla iki sanatçı için de ciddi önem arz eder.[26]

---

25 Richard Huelsenbeck, "Collective Dada Manifesto," ed. R. Motherwell, *Dada Painters and Poets* içinde, Belknap Press of Harvard University, London, 1981, s. 242-6.

26 Huelsenbeck, 1974, s. 23.

Son olarak, Huelsenbeck için Dada sanatını tanımlayan en önemli unsur, *yeni mecradır*. Kübistlerin kolajlarında kullandıkları sıradan malzemelerden yola çıkarak tanımladığı bu estetik, Huelsenbeck'e göre çağın sanatsal ifadesinin birincil ayırt edici özelliğidir. Endüstriyel malzemenin resme girmesi, sanatın üzerindeki akademik baskının ve fırsatçı üslupların etkisini yok edecek bu buluş; romantik dönemin tüpten çıkan renklerinden ve burjuva zevkinin şekillendirdiği estetik gelenekten kurtuluşun müjdesidir. Bu yeni mecrada, idealize olmuş fırçanın ve tüpten çıkan boyanın yerini, endüstri devriminin ve de hükümdar makinenin grileri alır; biletler, ambalajlar, faturalar, gazete parçaları, fotoğraflar ve modern dünyanın kendini inşa etmek için ürettiği her malzeme, sanata girer. Böylece sanat, savaştığı sistemin ideolojik silahlarını –bayrak, kartpostal, fotoğraf ve haber gibi– ona karşı kullanmaya başlar. Günlük hayatın metaları, onları anlamlandıran dizgiden –*Kultur*'den- koparılıp, bütün çıplaklıklarıyla tekrar izleyiciyle buluşurlar. Huelsenbeck için sanat, bu eylemde gizlidir; geçmişe küfreden, geleceğe başkaldıran ve anı, bütün çirkinliği ve absürdlüğüyle sahiplenir.

Huelsenbeck'in bu sanatsal tavrı, onu çalışma arkadaşı Tzara ile kaçınılmaz bir çatışmaya sokar. Çünkü Tzara, çağı bambaşka bir açıdan özümseyen ve onu yokluğuyla yansıtmaya çalışan bir estetik yönelimi, soyut sanatı sahiplenmiştir. Tzara, Huelsenbeck'e göre Dada'yı, desteklediği soyut sanatın çevresinde şekillenen basit bir sanat akımı modeline sokmaya çalışmaktadır. Şair, Zürih'i terketmiş eski dostu Hugo Ball'a yazdığı bir mektupla, çağın isyankar dinamiği olarak tanımladığı Dada'nın bu şekilde organize edilmesine karşı olduğunu ifade eder. Ona göre "Basit bir arzu, sanatsal bir ekole dönüştürülmemelidir."[27] Ama hiçbir şey, Tzara'nın dadasının doğuşuna engel olamayacaktır.

İlk dadacılar arasından en uzun incelenmesi gereken kişi şüphesiz Tristan Tzara'dır. Richter, Tzara'yı şöyle tarif eder: "Tzara'nın bilmediği, yapamayacağı veya yapmaya cesaret edemeyeceği şeyi

27 Ball, *Flight Out of Time*, s. 90.

daha bulan olmamıştır. İşgüzar sırıtışıyla her zaman sizi kandırmaya ya da alaya almaya hazırdı; her zaman bir iş peşindeydi. Durmaksızın koşuşturuyor, Almanca, Fransızca ve Romanca birileriyle muhabbet ediyordu. Kendi halinde Ball'un adeta bir antitezi, ama en az onun kadar vazgeçilmez bir parçamızdı."[28] İki sanat akımına kökten nüfuz etmiş ve bir kasırga gibi adım attığı her yerde dengeleri altüst etmiş olan Romanyalı şair ve yazar Tzara için yaşam, akılcılığa, mantığa ve anlaşılabilirliğe karşı bir başkaldırıydı. Onun için, algılanabilecek ve yorumlanabilecek ve böylece halk - yani burjuva tarafından kabul edilebilecek bütün sanatsal ifade yöntemleri, gazetecilikle birdi ve sistemin bir parçası olmaya mahkûmdu.

Tzara, Huelsenbeck'in tabiriyle "bir politikacıydı" ve kaderinde bir gün Dada'yı yönetecek kişi olacağının farkındaydı.[29] Ball ve Huelsenbeck'in Zürih'i terk etmesinin ardından galeriyi ve bütün yazışmaları devralmakta gecikmedi. Tzara'nın, yetkin ve verimli bir manifesto yazarı olmasının da etkisi büyüktü ve edebi eserleri Dada'nın estetik ve ahlaki felsefesini şekillendiren en önemli metinler oldular. *Cabaret Voltaire* adıyla Ball'un editörlüğünde çıkan ilk yayının ardından Tzara, ilk *Dada* fasikülünü hazırlayacak ve toplam altı sayı sürecek bu dergiyi akımın dağılmasına kadar ayakta tutacaktı. *Dada* dergisi, Tzara'nın birincil Dada eseri olarak betimlenebilecek bir yayındır; sadece akımın felsefesini ve icraatlarını belgelememiş, aynı zamanda Dada'ya yön verecek bütün ilişkileri kuran ve dönemine büyük etki sağlayan en önemli mecra hâline gelmiştir.

Yayın ve organizasyondaki ustalığı Tzara'nın, belgelendirme ve arşivleme dürtüsünün, aynı zamanda da Dada'nın –ve kendisinin– Avrupa genelinde tanınmasına verdiği önemin bir göstergesidir. İlk günden itibaren Tzara, Dada'nın uluslararası bir hareket olması için çalışmaya başlar. Yurtdışı bağlantılarını kullanır, tanıdığı ve tanımadığı herkese, gazetelerden kurumlara

28 Richter, *Art and Anti-Art*, s. 18.

29 Huelsenbeck, *Memoirs of a Dada Drummer*, s. 18.

mektuplar yazmaya başlar. Tzara'nın zekası ve siyasi fırsatçılığı o kadar keskindir ki, savaşan ülkelerin propaganda hırslarını kullanarak, daha yeni açılan Dada Galeri'de birçok ülkeden büyük sanat eserlerinin yan yana sergilenmesini sağlar. Galeride halka açık geziler düzenler, konuşma serileri ayarlar. Arp vasıtasıyla Fransız sanatçılarla bağlantı kurar, Marinetti'yle iletişime geçer, Picabia'yı bünyesine alır ve New York'a, sanat camiasının yeni bilmecesi Marcel Duchamp'a kadar uzanır. Bunun yanında en büyük zevki ve gerçek sevdası olan kargaşayı körüklemek adına sansasyonel Dada geceleri düzenlemeyi de ihmal etmez.

Ağustos 1916'da Waag Hall'da sunduğu bildiri "Bay Antipyrine'ın Manifestosu"yla Tzara, dadasını tanımlar: "Disiplinsiz ve ahlaksız bir acı gereklilik ve insanlığın yüzüne tükürüyoruz. Dada Avrupa'nın zafiyet çemberindedir ve en nihayetinde boktandır ama bundan sonra farklı farklı renklerle sıçmayı ve sanatsal sirki her konsolosluğun bayrağıyla süslemeyi planlıyoruz."[30] Böylece Dada'nın Tzara'nın öncülüğünde akılcılıkla mücadelesi başlar. Dada bu süreçte gazetelere yalan haberler verir, takma isimlerde kendi karalayıcı eleştirilerini yayınlatır ve bütün Dada performansları, halkın kendi kültürel çöküntüsünü gizlemek için kullandığı mantığa bir saldırı niteliği kazanır. Dada Soirée'deki, Serner'in "Son Çözülme" adlı manifestosu, Tzara'nın elektronik bir gong eşliğinde okuduğu, dolayısıyla anlaşılmayan şiirleri ve bütün gösterilerin kalbini oluşturan hakaretler ve de kışkırtıcı ithamlar her etkinliğinde halkı galeyana getirir, bu provokasyonlar ile halkı kendi şuursuzluğuyla yüzleşmeye zorlar. Bunun için kullandığı yöntem ise bütün ifadelerini, söylemlerini ve eylemlerini, kendi içinde çelişen, oksimoronlar üreten ve paradokslardan oluşan bir karmaşa şeklinde icra etmektir. Tzara'nın metinleri, bir dişlisi kırık bir çark gibi, tam zinciri kavrayacakken her seferinde onu koparan; şizofren bir hastanın sayıklamaları gibi

30 Tristan Tzara, "Manifesto of Mr. Antipyrine," ed. R. Motherwell, *Dada Painters and Poets* içinde, Belknap Press of Harvard University, London, 1981, s. 77-6.

algılanabilirliğin sınırında dolaşan ama asla kavranamayan, ateşe düşen bir güve gibi amacına varacakken kendini imha eden bir çatışmalar silsilesidir; mantık geçirmez.

Her fırsatta hedef alınan, Tzara'nın ezeli düşmanı mantık, şaire göre yaşadığı çağa ait her türlü yanlışın sebebidir; onu bir beyin rahatsızlığı olarak tanımlar. Mantık, nüfuz ettiği bütün kelimelerin özlerini, yüzeysel anlamlarıyla değiştirir ve onları sanrılaştırır. Mantık, zincirleri öldürücü, bastığı yerde özgürlüğü imha eden bir kırkayaktır. Kısaca "mantık yanlıştır" ve yok edilmelidir; imhasının ardından da bir daha asla ortaya çıkamaması adına, insanlığın, daimî bir yıkım ve kargaşa hâlinde kalması gereklidir. Tzara için Dada'nın özü bu yüzden skandal, polemik, kargaşa, çatışma ve paradokstur.

Tzara'nın idaresinde Dada'nın saldırı şiddeti artar; Dada kargaşa üretir, bozgunculuk saçar, her an ve her yerde kıyametin habercisi, çoğu zaman tetikçisidir. Onun için Dada bir hiçtir ve gerçek Dadacılar, Dada'ya karşıdır. Sanat sadece bu hiçliğe ulaşabildiği kadar, bütün tanımlardan, anlamdan, mantıktan, değerden, yargıdan ve tavırdan yoksun olduğu an, boş olduğu an varlık kazanacaktır. Tzara anlatıyor: "Sanat husûsî bir meseledir, sanatçı kendi için üretim yapar; anlaşılabilir bir eser sadece bir gazetecinin işi olabilir [...] bizim ihtiyacımız olan sağlam güçlü net işler, anlaşılamayacak işlerdir. [...] Hepimiz haykırmalıyız: Yapılacak öyle büyük bir yıkım işi var ki. Süpürüp temizlemeliyiz. Bu delilik hâlinden, haydutlara teslim edilmiş bu dünyanın saldırgan ve sınırsız deliliğinden sonra insanın tertemiz olduğundan emin olmalıyız. O insanlar ki birbirlerini parçalayarak bir yüzyılı yok ettiler. Amaçsızca ve plansızca, düşünmeden: Katıksız delilik, çözülme. Sözü ve iradesi güçlü olan hayatta kalacaktır"[31]

Tzara mantıkla mücadelesinin estetik izdüşümünü, soyut sanatta bulur. "Dada Sanatı" adlı, Alexander Partens lakabıyla ka-

31 Tristan Tzara, "Dada Manifesto 1918," ed. R. Motherwell, *Dada Painters and Poets* içinde, Belknap Press of Harvard University, London, 1981, s. 76-82.

leme aldığı metinde, "gözü olan herkesin görebileceği gibi, Hans Arp'ın geometrik resimleri, Dada sanatını tanımayan bireysel zenginliklerin ve sonsuz olasılıklar evreninin kapılarını açmaktadır" sözleriyle tavrını açıklar.[32] Fakat Huelsenbeck'e göre "soyut sanatı, en yüce estetik erdem ilan etmiş Tzara ve arkadaşlarında övülmeye layık hiçbir yeni fikir" yoktur.[33] Dada'nın iki asi çocuğu, bir yol ayrımına gelmiştir. O güne kadar temkinli bir ebeveyn gibi dadacıların yıkıcı dürtülerini ve içsel karşıtlıklarını dizginleyen Ball ise, kabarenin savurgan ve yorucu ritminden yorulmuş ve ruhani bir arayışa girmiştir ve gruptan uzaklaşmaktadır. 14 Temmuz 1916'da Waag Hall'da yapılan ilk Dada gecesinde, aslında bir veda konuşması amacı taşıyan manifestosunu okur. Elderfield'a göre, bu gidişinin altında, şairin, Tzara ve Huelsenbeck'in tezahüratını yaptığı, sanatın, çağın çarkları arasında erimesini ve tamamen hiçliğe ya da tepkisel bir eyleme indirgenmesini kabul edememesi yatmaktadır. Böyle bir hiçliğe yönelik ivme, Ball'un arı, saf ve yüce bir estetik ifade dili arayışıyla ters düşmekteydi; onun isyanı, aynı Nietzsche'ninki gibi, zengin ve sınırsız bir hayat şevkiyle dolu bir yaşam pratiğine ulaşmayı hedefliyordu. Hugo Ball, sözlerinin ve seslerinin anlamsızlaşmalarını, hiçlikte kaybolmalarını ve çağın gerçekliğinde çakılı kalmalarını istemiyordu.[34] Bu nedenlerle Ball, Zürih'ten ayrılarak kendini izole etmeyi tercih eder. Akıl hocasının ve dostunun desteğini kaybeden Huelsenbeck ise fikirlerini eyleme geçirmek adına Almanya'ya geri dönmeye karar verir. Ve böylece Tzara, sonunda, Dada'nın dümenine geçer.

Dada, Tzara ve Huelsenbeck'in ellerinde küçük bir kıvılcımdan birer orman yangınına dönüşecektir. Richter için Ball, Dada'nın başında kaldığı sürece, Tzara'nın ve Huelsenbeck'in öncülüğünü yaptığı yıkıcı dürtüleri, mistik üslubuyla dengelemişti; Dada, o günlerde dünyayı yerle bir eden bir depremin dalgasında

32 Alexander Partens, "Dada Art," ed. R. Huelsenbeck *The Dada Almanac* içinde, Atlas Press, London, 1993, 91-6.

33 Huelsenbeck, "En Avant Dada," s. 21.

34 Elderfield, "Introduction," s. 29.

sörf yapmaktaydı. Onun sahneden çekilmesiyle, sanat ve anti-sanat arasındaki, düzen ve kargaşa arasındaki denge kaybolur. Richter'e göre bu kırılma anı, o güne kadar hareketin temel besin kaynağı olan, mükemmel bir şekilde dengelenmiş karşıt güdülerin yarattığı tedirgin enerjiden Dada'yı mahrum bırakır. Akımın nihai sonunu da, bu kırılma hazırlayacaktır.[35]

**Almanya: Dada Salgını**

Huelsenbeck, Zürih'i terk edip, Berlin'e döndüğünde, şehri ve ülkesini savaşın kargaşasına kapılmış, kıtlık ve acıya yenik düşmüş şekilde bulur. Almanya'yı savaşa sürükleyen ve toplumu esir eden *Kultur* ölmüş ve bundan habersiz rahmindeki halkı zehirlemektedir. Fakat Alman burjuvazisi, hala geleneksel kavramlara, ideolojik bir masala tutunmakta ve ölümüyle yüzleşmeyi reddetmektedir. Almanya'da Dada, bu durumun telafisini üzerine vazife alacaktır. Huelsenbeck Berlin'de Grosz, Herzfelde kardeşler, Hausmann ve Baader'i bünyesine alarak Dada Kulübünü kurar. Kulüp, birçok başka sanatçıyı da bünyesine alacak, fakat temel kimliğini bu kişilikler oluşturacaktır.

Berlin Dada'yı Zürih'ten ayıran en önemli unsur, sanatsal üretimidir; Ernst, Baargeld, Heartfield, Hausmann ve Baader'in öncülüğünde Berlin Dada'sı, kolaj ve fotomontaj üsluplarını geliştirir. Bu estetik üslup, temelinde Huelsenbeck'in ifade ettiği üç dada sanatı prensibini barındırır. Soyutlamanın tersine, parçalama ve birleştirme üzerine odaklanan bu sanatçılar, hayatı, ürettiği nesneler üzerinden tekrar tanımlamaktadırlar. Dada kolajları, bir enkazdan kurtarılan malzemelerden üretilmişçesine Almanya'nın ve genel olarak çağın yıkıntısını sergiler. Montaj sadece bir geri dönüşüm ihtiyacından doğmaz; nihayetinde amaç, toplumu çağın yozlaşmasıyla karşı kaşıya getirmektir. Hausmann'a göre "tamamen farklı alan ve malzemelerden üretilen, kavramsal ve görsel olarak savaş ve devrim çağının yarattığı kargaşanın, yeni

35 Richter, *Art and Anti-Art*, s. 60-1.

bir imgesidir. Ve [dadacılar] bu yöntemin propaganda için ne kadar verimli olduğunu fark etmiş ve öncülerinden farklı olarak onu, bu emelde kullanma cesareti göstermişlerdir."[36]

Parçalanmışlık sadece görsel mecraya değil, edebi bir tavır olarak Dada Kulübüne de yansır; Huelsenbeck'in yayımlayacağı *Dada Almanak*'ta yer alan Walter Mehring, Daimonides ve Frank Jung gibi yazarlar, Huelsenbeck ve Hausmann ile beraber bir edebi üslup olarak da kolaj mantığını sahiplenirler. Walter Mehring, mahlası Walt Mehrin olarak, Asya ülkelerine Dada'yı tanıttığı bir günce yayınlar; metin özünde bütün ulusların kültürlerinin birbirine girdiği absürd bir kolajı andırır; Hausmann, dışavurumculuğu ve Almanya'yı, ülkenin yerel mutfak kültürü üzerinden eleştirir, Almanların mantıya düşkünlüğünü, iradesizlikleriyle yan yana getirir. Bunlarla birlikte, Berlin Dada'sı, gazetelere rejimle alay eden banka reklamları vermekte, yayımladıkları "Dada Nedir ve Almanya'dan Ne İstiyor" adlı bildirgede bütün dinlerin feshedilmesi ve halkın cinsel ilişkilerini yönetmesi adına bir Dada Cinsellik Kurulu açılması gibi taleplerde bulunurlar.[37] (Huelsenbeck, 1993, p. 73). Bütün bu metinler adeta dinamitlenmiş bir kütüphaneden artakalan sayfalardan oluşmuşçasına bütünleşik, derme çatma ve kışkırtıcıdır.

Bu parçalanmış ve yamanmış estetiğin edebi yansıması, en arı hâlini Hausmann'ın fonetik şiirlerinde bulur. Ball'u kelimelerden seslere götüren, Huelsenbeck'i fantastik ve egzotik sözcüklerin arayışına iten kaygılar, Haussmann'ın fonetik şiirlerinde nihai sonucuna ulaşır. Fonetik şiir ve görsel akranı optofonetik şiir sadece harflerden oluşur. Harflerin okunması, farklı tonlara ve vuruşlara sahiptir ve yazımında da bu farklılıklar punto ve dizin farkları olarak kâğıda yansır. Bu eserler resim ile edebiyat arasında sıkışmış üretimlerdir. Eğer Dada metni bir kütüphane harabesiyse fonetik şiir alfabenin harabesidir. Kelime, cümle ve bütün dilbilgisi kıstaslarından arındırılmış, anlamdan koparılmış bu edebi üslup,

36 *A. g. e.*, s. 116.

37 Richard Huelsenbeck, *Dada Almanac,* Atlas Press, London, 1993, s. 73.

dilin çözülümüne ve dil üzerinden inşa edilen kültürel değerlerin imhasına hizmet eder.

Dada Kulübü, geneli itibariyle siyasi bir yönelim barındırıyor olsa da, Grosz ve Herzfelde, Berlin Dada'nın en siyasileşmiş kanadını oluşturur. George Grosz ve John Heartfield (değişmeden önceki ismiyle Halmut Herzfelde), devrimci yönelimlerini hiçbir suretle saklamadı. Bu tavırları, Berlin Dada'sının en büyük gösterisi Birinci Uluslararası Dada Fuar'ına üretecekleri Alman askeri mankeniyle, Weimar devletiyle onları davalık edecekti.[38] Grosz ve Heartfield, muhtemelen, Alman grubunun diğer Dada grupları arasında komünist olarak anılmasına sebep olan sanatçılar olmuşlardır. Cephede savaşmış bu iki Alman vatandaşı için sanat, sınıf mücadelesinin bir parçası ve Almanya'nın savaş sonrasındaki çöküşünün kendilerince tek tedavisi olan komünist devrimin bir uzvuydu.

Herzfelde kardeşlerin, Dada Kulübünün *Der Dada* yayınlarının da basılmasında kullanılan matbaası, Grosz ve Heartfield'ın komünist yayınlarına ve devrimci fasiküllerine de hizmet veriyordu. George Grosz, namıdiğer Dada Mareşali, sanatında, çocukluğunda ailesinin işlettiği subay gazinosundaki izlenimleri ve savaşta yaşadıklarına dayanarak, Prusya aristokrasisine, burjuva ahlakına ve sınıflar arası eşitsizliğe karşı mücadelenin izdüşümünü arıyordu.[39] Soyut sanatı tamamen reddeden Grosz'un sanatı; çağın sömürü sisteminin ve halkın idealize edilmiş esaretinin ürettiği çirkinliği ve sefaleti, yarattıkları cehennemi görmezden gelen suçlularına ifşa etmektir. Yaşadığı savaş deneyimi, onu özellikle savaş gazilerine ve endüstriyelleşmiş savaşın insan sömürüsüne duyarlı hâle getirmiştir. Grosz'un resimlerinde *Kultur* adına, yüce vaatler, kahramanlık sanrıları ve romantik söylemlerle cepheye yollanıp, mekanize olmuş çağın dişlilerinde çiğnenip, ruhen ve bedenen parçalanarak dönen askerlerin ıstırabı ön plandadır. Gazi, Grosz için çağın egemen sistemine, kültürel sömürüsüne

38 Dachy, 2014, s.45.

39 Huelsenbeck, 1974.

dair en belirgin imgedir; çirkinliği, onun azabından sorumlu olan sistemin çirkinliğidir. Çirkin, Grosz'un en önemli silahıdır ve bu silahı, estetik ve siyasi olarak kullanmaya kararlıdır.

Her ne kadar Grosz, ileriki yıllarda kaleme aldığı güncesinde Dada'yı ve bu mücadelesini inkâr edecek olsa da 1920'lerin Berlin'inde sanatçının kalbi, Dada için atmaktaydı.[40] Fakat Huelsenbeck'e göre bu tutarsızlık Grosz'un karakteri düşünüldüğünde şaşırtıcı değildi. Grosz, devrimci ve alaycı kalemiyle çok keskin bir estetik tavır sergilese de gönlünde büyük çelişkiler taşıyan ve bu çelişkilere rağmen hayatına devam edebilmek adına devamlı alkolle kendini uyuşturmak zorunda kalan bir sanatçıydı.[41] Grosz'un çelişkili iç dinamiğinin izleri, Heartfield ile ürettikleri ortak fotomontaj serisinde bulunabilir. Heartfield'a komutlar vererek ürettirdiği bir seri kolajdan oluşan bu eserler, Grosz'un, nefret ettiği Junker sınıfının, yani Prusya kökenli Alman askeri aristokrat sınıfının hayat pratiğini, bilinçli bir şekilde taklit etmesidir. Benzer çelişkiler Grosz'un, *Dada Mareşali* olarak kendine verdiği lakapta da görülebilir. Grosz bu şekilde incelendiğinde, farkında olmadan da olsa, kendi içindeki militarist dürtülerle çatışma halinde bir karakterdir. Bu da onu, bünyesinde barındırdığı bu ölümcül paradoksa hitaben örnek bir dadacı yapmaktadır.

Grosz böylece, resmettiği çağın günahlarını gidermek isteyen bir devrimciyi canlandırırken bir yandan da üretiminin düşmanına duyduğu nefrete ve mücadeleye bağlı olduğunu inkâr eder. Nitekim büyük hayallerle sanatını icra etmeye gittiği Amerika'da, Almanya'da kendine hasım kabul ettiği burjuva kesiminin bir dengini bulamayınca, sanatı bir çıkmaza girmiştir. Grosz bu temel çelişkinin varlığıyla yüzleşemeyerek, tıpkı Dada gibi, yok edici dürtülerinin içsel dengesini yitirmiş ve düşmanını imha ederek kendi sanatsal varoluşunu da sonlandırmıştır.

40 Huelsenbeck, *Memoirs of a Dada Drummer*, s. 57.
41 *A. g. e.*, s. 117.

Dada Kulübün faaliyetleri yazılı ve görsel ifadelerle sınırlı kalmaz. Çünkü birçok konuda karşı karşıya gelmelerine rağmen Huelsenbeck ile Tzara'nın anlaştığı tek bir konu varsa o da halkın kışkırtılması ve burjuva akılcılığının yok edilmesidir. Bu kavramlar dadacılar için basit bir gençlik hezeyanı ya da reklam modeli değildir; Huelsenbeck'in tabiriyle savaşı, kanunları, sanatı ve bizi üretmiş olağan rutine karşı doğrudan bir eylem şeklidir. Berlin etkinlikleri, Baader'in gruba katılmasıyla, olağan Dada gecelerini aşan, gerçeküstü bir hâl alır. Kendisine *Oberdada*, ismini veren Baader, geçmişinde kendini mesih ilan etmiş, özel bir karakterdir; bütün dadacılar, gerek meşguliyetleri gerek söylemleri nedeniyle halk tarafından zaman zaman deli olarak tescillenmiş olsalar da, Baader, akıl hastanesine resmî 'ziyaretlerde' bulunarak, Richter'in deyimiyle "aramızdaki tek, resmî 'av izni' alma şerefine nail olan kişidir."[42] Baader, bu fırsatı iyi değerlendirir; kendisini 'Dünya ve Kainatın Efendisi" lakabıyla şansölyeliğe aday gösterir; Berlin Katedralinde, eski Saray Piskoposu Dryander'ın vaazını keser ve papazla atışır. Bütün bu çılgınlıkların zirvesindeyse, Dada eylemlerinin doruk noktası olan, Almanya Dada Turnesi'nin düzenlenmesine vesile olacaktır.

Dada Kulübü, Baader'in Almanya çevresindeki bağlantıları sayesinde, Huelsenbeck ve Haussman'la birlikte, 1920'nin Ocak ve Şubat ayında cereyan edecek, büyük bir Dada gösteriler zinciri planlar. Bu gösteriler, Dada'yı Hitler'in *Kavgam* eserinde vatan haini anarşistler olarak geçmesine sebep olacak kadar ciddi bir üne kavuşturacaktır. Dada anlatıları, Prag, Hamburg, Dresden, Leipzig ve Teplice'de gerçekleşecek ve yerel dadacıların da katılımıyla, şiir ve manifesto okumaları şeklinde icra edilecektir. Bu okumalarla hedeflenen, "seyirciyi sinirlendirip, azdırmaktır."[43] Sadece Berlin grubu değil, bütün Dada için vazgeçilmez olan bu manifesto okumaları, dadacılara edebi açıdan ihtiyaç duydukları doğrudan hitabet ihtiyacını karşılıyordu. Ayrıca gerektiğinde,

42 Richter, *Art and Anti-Art*, s. 129.

43 Huelsenbeck, *Memoirs of a Dada Drummer*, s. 68.

yeni düşmanlar yaratmalarına imkân sağlıyordu. Fakat Berlin Dada'sının böyle bir ihtiyacı yoktur, Baader'in politik çılgınlıkları neticesinde Dada, zaten devrim dalgalarıyla sarsılan ülkede, çoktan bozguncu ve isyankâr bir grup olarak anılmaktaydı. Turne, halkta hedeflenen galeyanı ve hiddeti yaratma açısından büyük bir başarı sağlar ve dadacılar, birçok kez linç edilmekten kıl payı kurtulmanın heyecanını yaşarlar.

Dada Kulübü faaliyetlerini sürdürürken, Berlin Dada'sının görsel ve edebi tavrını tamamen özümsemiş bir başka sanatçı, Almanya'da çalışmalarına devam etmektedir; Kurt Schwitters. Sanatsal üretiminin, prensipleriyle örtüştüğünü düşünen Dada Kulübüne üyelik başvurusu yapan Schwitters'ın talebi, bir burjuva olması sebep gösterilerek reddedilir. Karar Huelsenbeck'e aittir ve şairin sanat anlayışına dair büyük ipuçları içerir. Huelsenbeck, kararını şöyle açıklar: "Bizim için sanat –varlığını kabul ettiğimiz kadarıyla– insanın yaratıcı kuvvetinin yegâne tezahürü değil, onlardan birisidir, hatta bunlar arasından insanın elini kolunu en çok bağlayanıdır. Fakat Schwitters için sanat, bir ormancı için ağaç neyse oydu." Huelsenbeck, Schwitters'ı "*sadece* bir sanatçı" olduğu için reddetmiştir.

Berlin Dada'sına kabul edilmeyen Schwitters, yaptığı kolajlardan birinde denk geldiği kesilmiş bir *Commerzbank* etiketinden esinlenerek, *Merz* adını taktığı kendi sanatsal akımını yaratır. Tzara ve diğer dadacıların da katkıda bulunduğu aynı isimde bir yayın yapar ve hatta Hollanda'da von Doesburg'la iletişime geçerek Dada dersleri düzenler. Merz, Schwitters için: "Bütün sanat dallarını tek bir estetik ünitede toplayan, bütünleşik bir sanat eseridir. Eseri oluşturan materyaller bir araya getirilirken, nesnel ilişkilerinin mantığı kullanılmaz, sadece sanat eserinin mantığı bu ilişkilere hükmeder."[44] Bu birleştirme tekniği –asamblaj– Schwitters'a modern dünyaya ait bütün nesneleri *merzleme*, yani estetik bağlam üzerinden tekrar ilişkilendirme şansı verir;

44 Kurt Schwitters, "Merz," ed. R. Motherwell, *Dada Painters and Poets* içinde, Belknap Press of Harvard Uni, London, 1981, s. 62.

böylece her nesne, her mekân ve her yüzey sanatsal bir potansiyel edinir. Schwitters'ın hayatıysa, üretim potansiyelinde dev bir sanat eylemi haline gelir. Ailesiyle beraber Hannover'de bir dairede yaşayan ve geçimini sahip olduğu dairelerin kiralarıyla sağlayan sanatçı bir yandan karısıyla muhabbet ederken bir yandan mutfak çöpünden işine yarayacağını düşündüğü malzemeleri cebine atan; yaptığı her tren yolculuğuna iki adet portfolyo götüren ve bir yandan birinde taşıdığı malzemelerle yeni işler üretirken, diğer yandan öbür portfolyoda taşıdığı eserleri, tanesi 20 marka satan; boş zamanlarında da atölyesinde başladığı şaheseri, *kolonunu*, genişletmekle uğraşan, destansı bir hayat pratiği içindedir.[45]

Schwitters'ın *magnum opus*'u kolon, *Schwitters-Saule*, onun estetik idealinin odak noktasıdır. Kiralatmaktan vazgeçerek bu esere ev sahipliği yapmasına karar verdiği bir dairesinde konumladığı bu dev yapı, her türlü endüstriyel malzemeden, çağın temin edebileceği her maddenin bütünleşmesinden oluşur. İçinde Schwitters'ın dostlarının özel eşyalarını bağışlayabileceği *cepler* bulunan, devamlı yeni cepler ve nesnelerle büyüyen, uzayan, yayılan, tavanı da delerek ikinci kata yükselen, odalardan odalara, dairelerden dairelere taşan bu eser, Schwitters'ın disiplinler ötesi estetik tavrına en iyi örnektir.

Huelsenbeck'in düşüncelerinin aksine Schwitters, her ne kadar Richter'in değimiyle "tam manasıyla, tereddütsüz bir şekilde ve 7-24 sanat için" yaşayan birisi olsa da, hayat ve sanat arasındaki çizgiyi en belirsizleştiren dadacılardan biri olmuştur.[46] Kolajı heykele, heykeli eyleme, eylemi de hayat tarzına dönüştürmüştür. Hausmann ve Ball'dan etkilenerek kaleme aldığı ve belki de icra edilmiş en güçlü fonetik şiir, *Ursonate*'yi üretir ve *Anna Blume* adlı şiir kitabı büyük başarı sağlar.

Schwitter'ın üretkenliği bunlarla sınırlı kalmaz; sanatçı, Hugo Ball'un şahsi hedeflerini; arı bir ifade dili ve büyük yapıt arayışını içselleştirmiştir. Kullandığı malzemeler gibi, sanat dallarının da,

45 Richter, *Art and Anti-Art*, *s.* 143.
46 *A. g. e.*, s. 138.

bütünleşebileceği bir estetik deneyim hayal etmektedir. Schwitters için büyük yapıt, yaşadığı savaş çağına, endüstriyel dünyaya ve insana ait bütün seslerin, S.S. Leviathan'dan yapay saça bütün nesnelerin, insanların, doğanın ve eylemlerin, devasa bir fırtınaya kapılmışçasına savrulduğu ve olağanüstü şekillerde tekrar bir araya geldiği bir kakafonidir.[47] Schwitters'ın yılmaz enerjisi, onu anlayamayan topluma, burjuva olarak yaftalayan Huelsenbeck'e, hatta gürleyen özü tehdit olarak kabul eden Nazilerin bütün çabalarına rağmen dinmemiş, üç farklı ülkede, hayatının sonuna kadar *merzlemeye* devam etmiştir.

Huelsenbeck Schwitters'ı sadece bir sanatçı olmakla suçlarken, Köln'de üretim yapan Max Ernst ve Johannes Baargeld de Berlin Dadacılarını, sanatı propaganda ve provakasyona alet etmekle suçluyordu. Kimliklerinden ve iradelerinden arınmayı, şans ve otomasyona yönelmeyi tercih eden Köln Dadacılarının akıma en önemli katkısı, Arp'ı da aralarına katarak ürettikleri *Fatagaga* serisiydi. Adını gazlaşması garantili tablolar fabrikası manasına gelen '*fabrication des tableaux guarantis gasometrique*' tamlamasından alan bu kolajları, sanatçılar, aynı anda farklı eserlerde çalışıp, ardından birbirlerinin eserlerini imzalayarak gerçekleştiriyorlardı.

Bu proje üzerinden Zürih Dada'sıyla sıkı bağlantı kuran Ernst ve Baargeld, *Die Shammade* adında bir yayın üretir. Dergiye Tzara ve onun öncülüğünde Zürih ve Fransa'dan katkılar gelir. Aynı dönemde Arp, Ernst ve Baargeld, sadece kendi işlerinden oluşan bir Dada sergisi düzenlerler; sergi mekânıysa bir barın tuvaletinden geçilerek ulaşılabilecek bir ardiyedir. Sergideki eserler, sanatçıların kendi estetik kaygıları ve sanat bilinçleriyle olan çatışmalarının açık örnekleridir. Ernst, sergi alanında bir kütük ve ona zincirle bağlı bir balta sergiler, seyircilerden baltayı kullanarak kütüğü parçalamaları beklenir. Baargeld ise kırmızı boyalı suyla dolu, içinde bir platin peruğun yüzdüğü, dibinde bir çalar saat ve tahta bir manken kol bulunan bir akvaryum getirmiştir. Arp ise

47 Schwitters, "Merz," s. 63.

işinde, içinde yumurta kır ve mastürbasyon yap gibi talimatların bulunduğu bir kılavuzla deneyimlenmesini tasarladığı, bir kesim tahtası hazırlamıştır.[48] Sergi, sarhoş bir bar müşterisinin yanlışlıkla sergiye girmesi ve polisi çağırmasıyla basılır. Ernst, Arp ve Baargeld'in bu sergideki eserleri, Dada'nın, sanatı tasvirden uzaklaştırmak ve sanatsal erki bastırmak adına mücadelesinin en iyi örneklerini ve onu kavramsal sanata bağlayan süreci belgeler.

Köln grubunda bulunan sanatçılardan, Dada için en önemli isim Max Ernst'tir. Ernst, Zürih ressamlarının tersine soyutlama yönelimine gitmez, onun için resimsel ifade, çağın akıldışı seyrinin açığa çıkardığı ilkel duyguların ve fantazmal korkuların imgelerinden oluşur. Keşfettiği kazıma yöntemi *frotage* ile, resimlerine çevresinde bulduğu yüzeylerin dokularını aktaran Ernst, bu yöntemle bilincini serbest çağırışımlara açıp, eseri bilinçdışı okumalara müsait kılar. Tzara, sanatçının bu üretim yöntemini, sosyal düzlemdeki olağan ve güçlü arzuların şemalara indirgenmesi ve fenomenolojik alanın böylece mekanize edilerek bireysellikten arındırılması olarak tarif eder. Ernst'in bütün eserleri, mantığın ötesinde, ürkütücü bir tedirginlik yaratır.

Ernst'in resminde, Alman Dada'sının, parçalama ve yapılandırma yöneliminin de etkisi büyüktür; fakat onun estetiğinde bu parçalanmalar, Hausmann ve Baader'in saldırgan ve alaycı kışkırtmalarına dönüşeceğine, ilkel bir savunmasızlığı tetiklemeyi ve bu yolla arkaik itikatları ve korkuları uyandırmayı amaçlar. Eserlerinin bütününde rasyonel dünyanın ve akılcılığın erozyonu; bilinmeze ve çarpıklığa dair çocuksu bir korku hâkimdir; birer kâbusu andırırlar. Sanatçının eserleri bu özellikleriyle, edebi alanda sıkışıp kalmış gerçeküstü üslubun görsel izdüşümünü arayan Andre Breton'un, imdadına yetişecektir. Dada tarihine yıllar sonra tekrar bakan Richter'in de belirttiği üzere, Ernst'in çıkış kaynağı, sistematik gerçeküstücü bir devrim programı değil, Dada'nın

48 George Ribemont-Dessaignes, "History of Dada," ed. R. Motherwell (Dü.) *Dada Painters and Poets* içinde, Belknap Press of Harvard University, London, 1981, s. 161.

öncülük ettiği mantığa, rasyonaliteye ve nedenselliğe bir başkaldırıdır. Ve gerçeküstücü dönemi ile dadacı dönemi arasında temelde estetik bir fark görülemez.

1920'de Alman Dada'sı, İlk Uluslararası Dada Fuar'ı ile zirvesini yaşar; 172 adet Dada eserinin bulunduğu sergiye –Schwitters dışında– bütün dadacılar davet edilir. Sergi Berlin Dada'sı açısından tam bir başarı olarak kabul edilir. Duvarları Huelsenbeck'in üretim mantığının en güçlü örnekleriyle doludur; Baader, Baargeld, Ernst, Hoech, Hausmann, Heartfield ve Grosz'un kolajları ve tablolarıyla göz doldururlar. Baader'in *Almanya'nın Çöküşü* adlı 5 kartlı yerleştirmesi, duvarda "Sanat Öldü, Yaşasın Tatlin'in Yeni Mekanik Sanatı" yazan bir pankart ve tavandan sallanan, bir Alman subayı şeklinde giydirilmiş domuz kafalı bir mankenle de tam bir skandal hâline gelir.

Birinci Uluslararası Dada Fuar'ının başarısı, Huelsenbeck'in hazırladığı *Dada Almanak*'ı ile taçlanır. Bu derlemede Dada Kulübünün birincil yayın organı *Der Dada*'nın kalemlerine, ince bir jestle davet edilen Zürih grubunun dadacıları da eşlik eder. *Dada Almanak*'ının çıkışından kısa bir süre sonrasında ise Almanya'daki Dada hareketi ivmesini yitirecek ve siyasi ortamın otoriterleşmesiyle birlikte birçok dadacı ülkeyi terk etmek zorunda kalacaktır. Almanya'da Dada'nın alevi dinerken, İsviçre'de Tzara ateşi körüklemeye devam etmektedir. Ve Zürih'te rüzgâr, Batı'ya doğru esmektedir.

Dada Kulübü Almanya'da bir virüs gibi yayılırken Zürih'te komuta Tzara'nın eline geçmiştir. Bu durum iki Dada öncüsünün, sanatın Dada hareketi içindeki yeri ve tanımına dair çatışmasına da bir son verir. Zürih'i sahiplenen Tzara'nın dadası için sanat ve sanat üretimi, çatışmanın, yok oluşun ve nihai anlamsızlığın plastik yansımasıdır. Bu görüşleri, en az kendisi kadar cüretkâr manifestoların yazarı Walter Serner'in acımasız eleştirileri ve anti-sanat tanımlarıyla pekişir. Serner, *Letze Lockerung* adlı metninde, Zürih Dada'sının haykırışını şöyle izah ediyor: "Kişi, tanımlanması imkânsız olanı, ifade edilemez olanı haykırmalıdır.

Öyle yakından haykırmalıdır ki, onu duyan köpekler hayatını çok akıllıymış gibi yaşamak yerine – nasıl daha aptal olabilirim diye düşünmeliler! Akıllarına başlarına toplamak için, tamamen kafayı yemeliler."[49]

Tzara ve Serner'in dadasında sanat, göreni akılsızlığa ve deliliğe çağırır. Sanat kabul görmüş akademik estetik düsturu yıkmaktan öte, Zürih'te sıradan insanın ve mantığın da sınırlarını zorlamalıdır. Zürih Dada'sı için sanat, bu sınırları yıkabilecek yegâne mecra olduğu için önemlidir. Bu nedenle Alman Dada'sının estetik tavrını, sanatın, politik devrimci emellere alet edilmesi olarak değerlendirir. Meseleye Zürih kampından bakan Dada tarihçisi Georges Hugnet için, Berlin Dada'sı bu nedenle döneminin tarihselliğini asla aşamayacak ve gelecek nesiller tarafından bir savaş alanında unutulmuş eski silahlar gibi işlevsiz ve anlamsız nesnelere dönüşmeye mahkûm eserler üretmektedir.[50]

Zürih'te sanat, akılcılığı ve kültür söylemine en iyi eleştiriyi getirebilecek, bunun ötesinde yeni akıldışı bir ifadeyi ve kargaşanın estetiğini yansıtacak bir üretim alanıdır. Tzara ve Serner'in birincil düşmanı olan burjuva esnafı, sanat akademisini, eleştirmeni, nihayetinde de savaş üreten dolayısıyla savaşın ürettiği kültürü tüketen halkı hedef alır. Sanat bir kışkırtma aracı olarak kullanılır; kışkırtması da, toplumun sanattan beklentisini ve güncel kültürün ürettiği estetik arzuları reddettiği düzeyde, yani aykırılığında gizlidir. Anti-sanat kavramı, işte bu düzlemde hayat bulur: Güncel ve geleneksel bütün estetik kıstasların yıkımını sergileyen bir yapıt.

Tzara ve Serner için, toplumun esir düştüğü akılcılıktan tek kurtuluş, anti-sanattan geçer. Bu nedenle Zürih Dada'sının etkinlikleri, kamusal alana ve politik alana yayılmış Berlin Dada'sının

49 Walter Serner, "Letze Lockerung," ed. M. Green, *Blago bung blago bung bosso fataka: First Texts of German Dada* içinde, Atlas Press, London, 1995, s. 153-160.

50 George Hugnet, "The Dada Spirit in Painting," ed. R. Motherwell, *The Dada Poets and Painters* içinde, The Belknap Press of Harvard University, London, 1981, s. 123-165.

eylemlerinin aksine, sanatsal mecralarını kullanır: Tiyatrolar, şiir okumaları ve plastik eserler ön plandadır. Yeni açılan Dada Galerisi bu etkinliklerin ilk mekânlarındandır. Tzara, burada konuşmalar ve rehberli turları da içeren sergiler planlar. Böyle bir etkinlik için uzun süredir mektuplaştığı sanatçılardan biri 1918'in Eylül ayında resimlerini Tzara'ya yollar: Bu sanatçı, üzerinde Arthur Caravan'ın teri ve Marcel Duchamp'ın tozunu taşıyan Francis Picabia'dır.

**New York: Picabia, Sonun Habercisi**

Francis Picabia, Hans Richter'e göre, Ball'un bastırdığı yıkıcı dürtülerin patlamasına yol açarak, Dada'nın yok oluşuna sebep olacak kişidir; Georges Ribemont-Dessaignes için ise Dada'nın tam manasıyla doğuşunu simgeler. Bu ikilemde, Picabia'nın sanatı ve kişiliğinin özünü bulabiliriz: Çözümsüz çelişkiler ve umarsız bir yok etme arzusu.

Bir ressam ve yazar olan Francis Picabia'nın hayatı ve sanatı, bir serseri mayın gibidir: Kıtalar ve ülkeler arası mekik dokuyan, bütün üretimi ve kimliği, varoluşu olumsuzlamayı amaçlayan ve kendini imha eden bir süreç içindedir. Bu patlayıcı yapı Picabia'ya, çağın ilk dadacısı diyebileceğimiz Arthur Caravan'dan geçer. Arthur Caravan, boksör, sanat eleştirmeni ve usanmaz bir beladır; yayımladığı *Maintenant* adlı dergide dönemin sanat anlayışını, sanatçılarını ve estetik tüketimini keskin bir dille eleştiren Caravan için hayat anlamsızdır; toplum dejenere olmuş çağın burjuva kültürüne esir düşmüş, sanat ise bu yozlaşmanın basit ifadesi haline gelmiş, işlevsiz ve ölüdür. Caravan, böyle bir çağda sanat üretiminin yaşama eyleminde aranması gerektiğini savunur; dönemin ağır siklet boks şampiyonuyla bir dövüş düzenler, bütün katıldığı etkinliklerde sarhoş ve sapkındır, kavga, çatışma ve yıkım onun için tuvalde ve heykelde değil, kamusal alanda hayat bulur. Arthur Caravan, Ball, Duchamp ve Picabia gibi nihilist felsefeyi üretimlerinin merkezine koyan sanatçıların atası olacaktır. Fransa'dan İspanya'ya, Amerika'ya uzanacak ve

kendisinden bir daha haber alınamayacak bir deniz yolculuğuyla sonlanacak olan hayatı, sanatın ve çağın değerlerini yermeye yönelik bir skandallar serisidir; hiçliğe ve yıkıma olan sevdasını Picabia başta olmak üzere birçok sanatçıya bulaştıracaktır.

Picabia, İspanya'da tanıştığı ve birlikte Yeni Dünya'ya yolculuk ettiği Caravan'ın izini takip eder ve o zamana kadar icra ettiği kübist estetiği büyük bir nefretle terk eder. Bu kararının ardından ürettiği eserleri ve *391* ile başlayan ve başka isimlerle devam edecek bütün yayınları, özlerinde dönemin sanatına, pazarına ve estetik algısına bir saldırıdır. Metinler bazen hiciv bazen de hakarete varan ithamlar içerir. Anlaşılması güç bir manasızlık ve yazın karmaşası bütün dergilere hâkimdir ve Picabia'nın mekanik görselleriyle süslüdür. Picabia, sanatın, eleştirmenlerin, kübistlerin ve bütün sanat komünikesinin değersizliğine dair manifestolar ve şiirler yazmakla kalmaz; saldırı aynı zamanda dadacılara, bütün avantgard akımlara hatta kendisine kadar uzanır. Kaleme aldığı iftiralar, yalan haberler ve aforizmalarla amacı sadece yaralamak değil, aynı zamanda genel bir kargaşa ve kafa karışıklığı üretmektir. Richter, Picabia'nın bu yıkıcı ve çatışmacı tavrının sadece sanatın geleneksel algısına değil, hayatın her alanındaki iyimser yapılara karşı bir mücadele olduğunu belirtir; sanatçı için "yaşama arzusu, kendini gösterdiği her alanda (sanat gibi), yok edilmesi, bastırılması ve reddedilmesi gereklidir."[51] Yakın dostu Duchamp için o, herkesin 'evet ama' diye cevap verdiği soruları, 'hayır çünkü' diye cevaplayan kişidir.[52] Eşi Gabrielle Buffet-Picabia'ya göreyse Picabia, aynı Duchamp gibi, çelişkiyi, küfrü ve yıkıcı prensiplerine olan bağlılığını, sadece zamanın eskimiş sanat algısını yıkmak için değil, genel olarak hayatın temel unsurlarını parçalamak için kullanır.[53] Fakat bütün bu söylemlerine rağmen

51 Richter, *Art and Anti-Art*, s. 72.

52 Ed. Lucy Lippard, *Dadas on Art*, Dover Publications, Inc, New York, 2013, s. 165.

53 Gabrielle Buffet-Picabia, "Some Memoirs of Pre-Dada: Picabia and Duchamp," ed. R. Motherwell, *The Dada Painters and Poets* içinde, The Belknap Press of Harvard University, London, 1981, s. 255.

eserleri, gelecek nesillere ilham ve örnek teşkil edecek bir sanatsal nitelik barındırır. Ama Picabia yine de sanat icra ettiğini beyan etmez; onun için sanat, tıpkı tanrı gibi, yoktur. Ve bütün bu karmaşanın içinde, Picabia'nın usanmadan tekrarladığı kendisini, sanatını, arkadaşlarını, hayatı ve Dada'yı betimleyen en önemli ve en çok tekrar eden sözcük *hiç*tir.[54]

Hiçlik ve hiç olma kavramı, Picabia için bir kayıp değil, tersine özgürleştirici bir alandır. Çünkü sanatın hiç olduğu an, onu sıkıştıran bütün üslupsal, felsefi ve ekonomik sınırlardan koptuğu anı da beraberinde getirir. Toplumsal ve akademik kıstasları reddeden Picabia'nın üretimi, bu mecralara göre sanat değildir. Bunu kabul eden sanatçı için üretim sınırsız ve sonsuz bir mecra halini alır; kalıcılık, özgünlük, emek, beceri, güzellik, temsil, kabul ve duygusal ifade gibi sorumluluklarından arınır. İşte anti-sanat söylemi ve Picabia'nın, bütün eleştirmenlerinin ve arkadaşlarının iddialarına rağmen savunduğu "sanat yapmıyor oluşu" bu denklemde gizlidir. Picabia için "sanat yapmak", dönemin sanat olarak tanımladığı ve değerlendirdiği şeyleri kabul etmek, bunun ötesinde sanatın bir amacı, değeri ve önemi olduğunu onaylamak olacaktır. Onun için dışavurumcu, kübist, hatta dadacı sanat, ne kadar modern veya isyankâr olsa da, temelinde sanatın varlığına, gerçek değeri olan bir estetik üretim olasılığına ihtimal vermesiyle çağın gerçekliğine –hiçliğe– ihanet eder. Dolayısıyla kendi eserlerini sanat olarak adlandırmaz; eserler sanatı yok etmek, sakladığı hiçliği ifşa etmek için üretilen eylemlerdir. Böyle bakıldığında eserler, her ne kadar birçok dadacı tarafından sanat eseri olarak kabul edilseler de, sanatçının dergilerindeki hakaretlerden ve iftiralardan farklı değildir; hepsi manasız bir çağın toplumsal olarak hayatta tutulan romantik çehresini yıkmaya hizmet eder.

Picabia, bir felaket tellalı gibi, savaşın tetiklediği endüstriyel cehennemin göbeğinde, kültürün ve siyasetin, bütün söylemlerin tersine hayatın bir hiç olduğunu haykırır. Dada onun için kabareden önce başlamış, Zürih'e geldiğinde dadacı olmuş ve Dada

54 Francis Picabia,"L'Art," *Litterature II*, nu. 13, Şubat, 1920.

son nefesini verirken Dada'yı reddetmiştir. Bu özelliğiyle Picabia, Ribemont-Dessaignes'a için tek gerçek dadacıdır. Çelişkilere özlemi ve yıkıcı enerjisiyle, Zürih Dada'sına hâkim olan Tzara ve Serner'in mantığa karşı savaşına ciddi bir ivme kazandırır. Picabia'nın çarkları sayesinde Tzara uluslararası bir üne, Dada ise New York'a ve Paris'e ulaşacaktır.

Her şeyden önce bir gezgin olan Picabia, savaştan kaçmak için Zürih yerine New York'a yerleşmeyi tercih eder. 1913 yılında New York izleyicisini sarsan Armory Show sergisine katılarak, Duchamp'la birlikte Yeni Dünya'yı avangard akımıyla tanıştırır. Serginin New York sanat camiasında yarattığı büyük etkinin birincil kaynağı Duchamp'ın "Merdivenlerden İnen Çıplak" adlı resmidir. Eser, kübist kırılmalar ve perspektif kaybını, fütüristlerin hareket estetiğiyle birleştiren ve buna rağmen geleneksel resme bir ithaf olarak "çıplak" kelimesini isminde barındıran bir çalışmadır. Çıplak, New York'un sanat ortamında ve halkta ciddi bir şok etkisi yaratır; resmettiğini iddia ettiği figür ve mekanı tasvir etmekteki başarısızlığı -ya da güncel bir bakışla dehası- modern sanatın aykırılığını, kimine göreyse manasızlığını gözler önüne seriyordu. Eserin sahibi Marcel Duchamp için ise amaç tam da bu manasızlığın ifşasıydı.

Dada'yı ve birçok avangard fikri bu akımlardan bağımsız ve önce uygulayan Duchamp için sanat ve ötesinde hayat, basit ve başarısız bir şaka, yanlış tasarlanmış bir matematik problemiydi. Savaşın su yüzüne çıkardığı, idealist ve romantik dünya tasvirinin, endüstriyel ve mekanize ölüm karşısında yok oluşu, onu, hayatın anlamsızlığına ikna etmişti.[55] Bu aydınlanmanın ardından hayatına son vermemiş olmasının belki de yegâne sebebi, kendi zekasına olan hayranlığı, espri anlayışıydı. Bu hayat algısıyla yola çıkarak sanat yapmaya başladığında, ardından gelecek dadacıların eylemlerine kehanet edercesine, üretiminin merkezine şansı ve anlam karmaşasını koydu. Fakat Marcel Duchamp, kıyameti sokak başlarında haykırmayı tercih eden Picabia'nın tersine, insanlığın ve

55 Richter, 2014, s. 87.

hayatın nasıl yok olacağına dair akademik yayınlar yapan bir profesöre benzer. Akılcıdır; Picabia makineyi resmederken Duchamp makineleşir. Üretim onun için bir bilgisayar gibi tamamen algoritmik bir süreç haline gelmelidir. Ürettiği kargaşa, bir isyankârın eyleminde değil, bir sihirbazın gösterisinde hayat bulur ve seyirci onun eserlerinde gerçek zannettiği her şeyin bir kandırmaca olduğuyla, kendi aldatılmışlığıyla yüzleşir.

Richter Duchamp'ın, sanatı tamamen akılcı bir şekilde nihai sonuna ulaştırdığından bahseder: "Sanat, aynı hayat gibi, tinsel, aşkın ve duygusal bütün niteliklerinden arındırılarak bir hiç olur."[56] Bu nedenle sanatçı, romantik veya dışavurumcu bütün kişisel duyarlılıklarını bir kenara bırakıp, bunların yerine sadece mekanik ve akılcı yöntemlerle tasarım yapmayı ilke edinir. Bu üretimden birey olarak soyutlanma ihtiyacı o kadar önemlidir ki, Duchamp, kendini denklemden tamamen çıkarmak adına şansı bir üretim pratiği olarak sahiplenir. Şans, ona aynı Arp'da olduğu gibi, estetik kaygılarından arındırılmış bir üretim alanı yaratır. "Üç Standart İğneli Dikiş" adlı 1913 yılında üretilmiş eserinde, üç adet birer metrelik ipliği temiz birer tuvale bir metre yükseklikten bırakır ve ipliklerin düştüğü yerleri işaretleyerek resimleri sonlandırır. Aynı şekilde şans, "Büyük Cam" adlı eserde de önemli bir rol oynar ve galeriye taşınırken çatlayan camı, tamamen matematiksel detaylarla icra edilmiş bu işi Duchamp'a göre tamamlar. Hayat da, aynı sanatı gibi şans oyunlarına emanettir; Breton, sanatçının Paris'te kalmak veya New York'a dönmek arasında seçim yapması gerektiğinde yazı tura atarak karar verdiğinden bahseder.[57] Bütün bu deneyimlerde şans, Duchamp için bireyin iradesinin, kararlarının, inançlarının ve tarihinin sarsıldığı bir çağda, bu yalanlarla yozlaşmamış yegâne güvenilir sistemdir. Bu nedenle gerçek anlamda yeniyi ve her şeyin manasız olduğu mecrada

56 Richter, *Art and Anti-Art*, s. 91.

57 André Breton, "Marcel Duchamp," ed. R. Motherwell, *The Dada Painters and Poets* içinde, The Belknap Press of Harvard University, London, 1981, s. 207-214.

şaşırtıcı bir tesadüfü üretmek için şans ve tesadüf Duchamp'ın üretiminin temelini oluşturur.

Sanatçının üretimden soyutlanma arayışının bir diğer yansımasıysa, 1910 yılında ortaya çıkardığı hazır-yapıtlardır. Hazır-yapıt, üretimi sanatçıdan bağımsız bir şekilde önceden tamamlanmış (hazır) bir nesnenin sanatçı tarafından estetik deneyimlenmeye kazandırılmasıdır. Özünde bir işaretleme olan bu işlemin, yeti, duyarlılık ve bireysel emeğin temelini oluşturduğu geleneksel sanat üretiminin yerini alması, yeni bir estetiğin doğuşunu değil, sanatçının bu geleneksel üretime dair olumsuz görüşünü temsil eder. Bütün insani duygulardan uzak, denk gelme ve okumaya dayalı bu eylem, idealize edilmiş ve burjuva kültürünün metası haline gelmiş duyarlılığa ve el becerisine dayalı bir sanatı reddeder. Duchamp, bu hazır-nesnelerin en ünlüsü olan pisuarı *Çeşme*'yi, 1917 yılında *Society of Independent Artists* jürisinin karşısına koyarken, jüri üyelerini bu nesnenin güzelliğiyle büyülemeyi amaçlamıyordu. Amaç, onları inandıkları estetik kıstasların anlamsızlığıyla yüzleştirmekti. Aynı şekilde benzer bir gafletin içindeki halk da bu eserlerle, içinde bulunduğu endüstriyel ve mekanize mahkûmiyetle, savaşın gözler önüne serdiği kültürel çöküşle ve hayatın manasızlığıyla yüzleşir. Bu nedenle Huelsenbeck için hazır-yapıtlar, "sanata olan dirençleriyle Duchamp'ın Dada'yı öngörmüş olmasının" en önemli göstergesidir.[58]

Marcel Duchamp'ın sanatında başat üretim kaynağı her zaman akıl olmuştur. Bu akılcılık, sadece üretim alanına uyguladığı mühendisliğe varan hesaplarda değil, güncel verileri değerlendirme ve başka şekillerde yansıtma olarak da kendini ifade eder. Bu nedenle üretiminde yeni nesneler tasarlamaktansa, var olan nesneleri dönüştürmek ve onlarla oynamak büyük bir yer tutar. Toplum tarafından kabul edilmiş, saygı duyulan ya da sıradan kabul edilen bütün unsurlar, bu oyunlara konu olurlar;

58 Huelsenbeck, *Memoirs of a Dada Drummer*, s. 82.

dönüşümlerindeki ana temaysa çelişkidir. Sıradanın eserleşmesi ve yücenin sıradanlaşması gibi dönüşümlerle hedeflenen, her şeyi bir problem gibi gören sanatçı için, matematiksel olarak tutarlı bu sosyal denklemleri bir paradoksa dönüştürmek, anlamsızlaştırmaktır. Böylece olumlu sonuçlar hiçliğe, gerçekler absürdlüğe ve ciddi beyanlar esprilere evrilir.

Duchamp için espri, hayatın manasızlığıyla baş etmenin tek silahıdır: Egemen söylemin, mekanize gerçeklikle çatıştığı anlamsız bütünü, ironik bir tamlamaya dönüşür. Fussel'in bu çağın edebiyatında tespit ettiği en baskın ifade yöntemi olan ironi, Duchamp'da da aynı şekilde, sergilediği topyekûn şiddetle bireye yabancılaşan deneyimi, algılanabilir ve öykünülebilir hâle getirmektedir.[59] Ball'a göre dadacı, hayatın kendini çelişkilerle ifade ettiğini bilen ve savaş alanını bir manzara gibi gören askerin gözlerini kaybetmesindeki ironiyi takdir edebilen yegâne kişidir.[60] Dada'nın her alanda kullandığı bu ironi, yaşananlarla mukayese edilmesi tabulaşmış ve böylece tutarlılığını koruyan yüce kavramların, gerçekle karşı karşıya getirilerek geçersizliklerinin ifşa edilmesini sağlar. Bu nedenle Duchamp'ın eserleri, isimleri, malzemeleri ve üretim yöntemleriyle hep çağın dayatılmış söylemlerine dair göndermeler ve sataşmalar içerir. Bu yöntemin bir örneği *L.H.O.O.Q* adlı, Da Vinci'nin ünlü eseri *Mona Lisa*'nın dönüşümünde görülebilir. Eserin ismi, fonetik olarak "güzel bir poposu var" anlamına gelmektedir ve Duchamp'ın akademiye hakim sanat anlayışına dair küçümser bakışını ifade eder. İsminin yanı sıra eser, öznesi olan nesneyi de ironik bir dönüşüme sokar. *Mona Lisa*'ya iliştirilen basit bir bıyık ve sakal, temelinde 20. yüzyılın darmadağın ettiği geleneklerin, romantikliğin ve klasik aydınlanmacı düşüncenin mezar taşıdır. Duchamp'ın sanatı, bu gerçekliğini yitirmiş kavramlarla alay eder, onlara saldırır ve nihayetinde yerle bir eder.

59 Paul Fussell, *The Great War and Modern Memory*, Oxford University Press, London, 1975.

60 Ball, *Flight Out of Time*, s. 83.

Francis Picabia, Man Ray ve Marcel Duchamp, 1921'de yayımladıkları *New York Dada* ile Dada adını benimser. Buna rağmen New York grubu her zaman özgünlüğünü koruyacak ve bu nedenle gerçeküstücülükten, kavramsal sanata birçok akıma ebeveynlik edecektir. Dada oluşumunu bir kenara bırakarak baktığımızda, New York'taki sanatsal aktivitelerde Hugo Ball'u meşgul eden bütün sorunların, *Cabaret Voltaire*'in öncesinde var olduğunu görürüz. Man Ray'in deneysel fotoğrafları ve işlevini reddeden nesnelerinde, Picabia'nın makine parçalarını boyayarak tuvale yaptığı baskılarda, Duchamp'ın hazır-nesnelerinde ortak bulunan, kemikleşmiş estetik unsurlara ve ötesinde halkın zevk ve de inançlarına karşı kışkırtıcı ve yıkıcı eylem, Dada'dan bağımsız gelişmiştir. Eserlerde nihilist düşünce, isyankâr tutum ve mantık dışı anlatım her zaman ön plandadır. Üretim sanatçıdan, ahlaktan ve ideal formlardan arındırılmıştır. New York Dada'sı, Dada'yla değil, Tzara'nın bu eğilimleri fark etmesi ve bu sanatçıları Dada'ya kazandırmasıyla oluşur. Hugnet göre "Picabia Dada'yı keşfeder ve Dada'nın onu keşfetmesine imkan verir."[61]

New York'ta Dada yeni transferler yaparken Tzara, Fransız *Littérature* dergisine yazmaya başlar. Apollinaire, Rimbaud, Lautréamont ve Vaché'nin etkisindeki yazarlardan oluşan bu grup, André Breton, Louis Aragon ve Phillipe Soupault gibi eserlerinde edebi forma saldıran ve geleneksel sanat algısını yıkmaya çalışan sanatçılardan oluşmaktadır. Tzara, 1919'da dergiye *Lettre ouverte à Jacques Rivière* adlı, Fransa basınında yer alan Dada eleştirilerine cevaben bir yazı gönderir. André Breton, yazıyı dergisinde yayımlamakla kalmaz, 23 Ocak 1920'de Palais de Fêtes'de bir etkinlik düzenler ve Dada'yı tanıtması adına Tzara'yı Paris'e çağırır. Etkinlik, Picabia'nın basit çizgilerden ve harflerden oluşan bir resminin tahtaya çizilip sonra silinmesinden oluşur; *Le Double monde* ile Paris burjuvazisi ve küçük esnafından oluşan seyirciyi çığrından çıkartmayı başarır ve örnek bir Dada gösterisi olur. Bu yeni fetih seferi Tzara'yı Paris'e yerleşmeye ikna eder. Böylece

61 Hugnet, "*Dada Spirit in Painting*," s. 123-165.

Berlin Dada'sı özerkliğini ilan etmiş ve kendi sonuna doğru giderken, Zürih grubu Fransa'ya doğru kayar. İki dev güneş Tristan Tzara ve André Breton'un dansının çekim kuvvetine kapılan New York Dada'sı da kısa sürede onlara katılır. Paris, Breton ve Tzara'nın elinde can verecek Dada'nın en çatışmalı dönemine sahne olacaktır.

**Paris: Breton'un Darbesi**

Dada Hugo Ball'un aklında başlar, Tzara'nın kaleminde gelişir ve André Breton'un elinde son bulur. Bu nedenle André Breton, hiçbir zaman bir dadacı olmasa da Dada tarihinin önemli bir parçasıdır. Dada'nın küllerinden gerçeküstücü akımın felsefesi ve üslubunu üretecek Breton, savaş sırasında sıhhiye olarak görev almış; onu deliliğe ve bilincin derinliklerine yöneltecek deneyimini bu sırada bulunduğu taliye çadırında çatışmada akli dengelerini yitiren askerlerle karşılaşarak yaşamıştır. Birinci Dünya Savaşı'nın ürettiği deneyimin insan aklındaki yıkıcı tesiri ve bu rahatsızlıkların tedavi süreçleri onu Sigmund Freud'un psikanaliz teorisiyle tanıştırır.[62] Bilincin, üç farklı irade odağının sürekli çatışmasından oluştuğunu ve ürettiği bilinçdışı kavramıyla gerçekliğin, birey tarafından semboller üzerinden nasıl deneyimlendiğini tanımlayan bu teori, akıl hastalarının tedavisi için dönemin işkenceye varan yöntemlerine bir alternatif olarak terapiyi getirir. Fakat terapi, Freud için akli dengesini sağlıklı yaşayamayacak şekilde yitirmiş bir insanın tekrar topluma kazandırılmasını amaçlarken Breton için *asıl gerçekliğe* ulaşmanın bir yöntemi olarak kullanılır. Gerçeküstücü akımın kavramsal kökü olacak bu öneri, ortak gerçekliğe ve mantığa karşı bir başkaldırı ve bunların yerine bilinçdışının, rüyaların ve de manasızlığın yüceltilmesini savunur.

Savaşın ardından Fransa'ya geri dönen Breton, *Littérature* dergisi ve ötesindeki bütün yayınlarına yön verecek tavrını bu

62 Annette Becker, "The avant-garde, madness and the great war," *Journal of Contemporary History 35*, n. 1, 2000, s. 71-84.

öneri üzerine inşa eder. Breton için gerçek, mantık ve akılcılık, insanın bireysel deneyimlerine ve yetilerine engel olan adi bir kabuktur; bu sütunlar üstüne inşa edilen, sanat da dahil olmak üzere bütün yapılar, kişinin bireysel gerçekliğini, kişisel potansiyelini inkâr eder; tam bir estetik ve etik özgürlük için bu unsurların tamamen yok edilmesi şarttır. 1920'de Tzara, Breton'a bu amacına ulaşması için ihtiyacı olan silahı verir. Fakat Breton silahı ateşlemekle kalmayacak, aynı silah kendisini vurmasın diye onu yok etmeyi tercih edecektir.

Breton, kendisi ve gerçeküstücü arkadaşlarının Dada'yı "sadece yaratım sürecine destek olacak bir düşünme şeklinin kaba taslağı" olarak gördüğünü söyler.[63] Onun için Dada'nın isyankâr hâli ve usanmaz saldırganlığı, yeni bir düzenin kuruluşu adına bir ara süreçten ibarettir. Her ne kadar sanata karşı tavrında Dada'yla eşleşse de bu görüşü Tzara'nınki gibi aşkın, durmak bilmez bir kıyamet arzusuna dönüşmemiştir. Huelsenbeck'e göre çatışma tam da buradan çıkar; Breton Tzara'yı plansız olması ve tutarsızlığıyla suçlar. Onun için yıkım, ardından gelecek yeni düzene hizmet eden bir süreçtir; sanat karşıtlığının da aynı şekilde yeni bir sanat anlayışına, yeni bir resme ve edebiyata hizmet etmesi gereklidir. Fakat Tzara –ve Dada– hiçbir sistemin oluşmasına izin vermeyecektir.

Şubat 1920'de *Bulletin Dada*, Paris'te basılır. Bu yayını Picabia'nın *Cannibale*'i takip eder. Aynı sene içinde Dada Fransa'da şubat ayında Salle des Indépendents'a bir etkinlik düzenler; dadacılar geceye Charlie Chaplin'in de katılacağını duyururlar. Seyirci art arda okunan manifestolar ve kışkırtmalara katlanamaz, yaşanan arbedede etkinlik yarıda kesilir. Benzeri Dada gösterileri düzenlenmeye devam eder; Paris tamamen Dada'nın tesiri altındadır. Ernst ve Picabia kişisel sergiler açar, Dada yayınlarının yedincisi *Dadaphone* basılır ve aynı ayda Mart 1920'de, Théâtre de l'Oeuvre, Dada'ya teslim olur. Buradaki Dada etkinliğinde Picabia'nın Cézanne'nın portresi olarak sunduğu, bir tuvale

63 André Breton, "For Dada," ed. R. Motherwell, *Dada Painters and Poets* içinde, Belknap Press of Harvard University, London, 1981, s. 199-203.

çakılmış pelüş maymun sergilenir; tepki açıklanamaz seviyeye ulaşmıştır. Bunu, Salon Galveau'da düzenlenen Dada Festivali ve Galerie Montaigne'de bir Dada toplu sergisi takip eder. Manifestolar, birer dakika süren kısalıkta tiyatro oyunları, eşzamanlı okumalarla, dönemin bütün estetik kıstaslarının ötesinde, kakafonik, karmaşık ve yenilmez bir saldırganlıkla Dada Paris'i fetheder.

1921 Ocak'ında yayımlanan, bütün dadacıların imzaladığı bir uluslararası belge niteliğindeki *Dada soulève tout,* Dada'nın başarısını ve yok oluşunun sebebini barındırıyor: "Dada her şeyi bilir. Dada her şeyin üzerine tükürür. Dada hiçbir şey demez. Dada'nın sabit bir fikri yoktur."[64] Paris'te skandalın doruğuna ulaşmış Dada'nın bu süreci, Breton'u, Tzara'nın eylemlerinin arzuladığı yapıcı karaktere asla ulaşamayacağına ve sadece kargaşa üreten kısır bir sisteme dönüştüğüne ikna eder. 1921'de, kafasında şekillenen –ve bu sefer lideri olacağı– yeni bir estetik tavrı hayata geçirmeye başlayacaktır. Onun ısrarıyla Dada, etkinliklerini kamusal alana taşımaya ve politik söylemlere kaymaya başlar. Şehrin terk edilmiş mekanlarının gezileceği ve tekrar tanımlanacağı Dada şehir gezileri için eyleme geçilir ama ilgi görmez. Ardından Breton'un bir hain olarak nitelendirdiği muhafazakâr bir Fransız şair olan Barres'in yargılanmasını sahneleyecek bir mahkeme performansı düzenlenme kararı alınır. Barres mahkemesi Breton ile Tzara'yı karşı karşıya getirir. Dada'nın yargılama, kanun ve mahkeme gibi kavramları reddettiğini ifade eden Tzara, dadacıların belli roller canlandıracağı performanstan çekilir. Aynı tutumunu, bu kez daha sert bir şekilde, Breton'un düzenleyeceği *Paris Kongresi* adlı yapıya da gösterir. Avangard sanatın topluca tartışılıp yön verileceği bir konsey olarak tasarlanan Paris Kongresi fikrini Tzara, "gerçek bir dadacının ancak içinden yok etmek için dahil olabileceği bir oluşum" olarak tanımlamaktadır.[65] Tzara'nın bu tavrı, Breton ile ilişkisinin sonu olacaktır.

64 Hugnet, "*Dada Spirit in Painting*," s. 123-165.
65 Richter, *Art and Anti-Art*, s. 187.

Tzara'nın dadası, her türlü yapıcı ve düzenleyici tavra olan mücadelesine uygun olarak, Breton'un iradesine teslim olmamıştır. Fakat bu yol ayrımı Tzara ve Breton arasındaki çekişmeyi açık alana taşıyacaktır. Kongre krizi ardından kılıçlar çekilir, zehirler hazırlanır, tuzaklar döşenir. Breton ve Tzara, avangard sanatın liderliği için savaşmaya başlarlar. Fakat çatışma onlarla sınırlı kalmayacak, bütün Dada grubuna yayılacaktır; Picabia 1922'de *Pomme de Pins* adında, Dada ait her şeye saldıran bir metin yazar. Huelsenbeck ve Tzara Dada tarihi konusunda karşı karşıya gelir; sorun Dada'nın isim babalığıdır. Bu kargaşa içinde Paris Kongresi, katılımcıların çekilmesiyle iptal olur. Dada iç savaşının finali, 1923 yılında Tzara'nın *La Coeur à Barbe* oyununda yaşanacaktır; Aragon, Breton ve Éluard'ın etkinliği basarak başlattıkları arbedeyle Dada, yumruklar, küfürler, kan ve kargaşa eşliğinde son yolculuğuna uğurlanır.

**Sonuç: Dada Bakire Bir Mikroptur**

Dada hareketi, cereyan ettiği 6 sene içerisinde ürettiği estetik ve savunduğu duruşla 20. yüzyılın neredeyse bütün sanat akımlarının yararlanacağı bir kaynak haline gelmiştir. Her ne kadar Dada'nın kolaj, asamblaj ve otomatik üretim gibi birçok plastik buluşu ölümden sonra yeni doğan akımlar tarafından sahiplenilmişse de Dada'nın varisini bu yağmanın öznelerinde aramak bir hata olacaktır. Bu saptamayı yapmak için öncelikle Dada'nın özünün plastik formda ve üretim pratiklerinde değil, hayata ve sanata bakışındaki nihilist tavırda, sanat karşıtı duruşunda olduğunu tespit etmek gerekir. Dada nasıl fütürist buluşları özümseyip felsefelerini redddebiliyorsa Dada sonrası akımlar da aynı özümsemeyi Dada buluşlarına yapmıştır. Bu nedenle basit plastik bir değerlendirme bize Dada'nın tinsel varisini temin etmez. Bunun yerine Dada'nın asıl karakterini oluşturan sanat karşıtı tanımda, hayata dair nihilist duruşunu ve burjuva tüketim kültürüne olan isyanını göz önüne almak gerekir. Dada, absürdü, kışkırtmayı, soyutlamayı, kolajı ve performansı, keşfettiği bu modern gerçekliği

ifşa etmek için kullanır. Bütün estetik, Dada'nın savunduğu bu yeni modernitenin, onu reddeden bir toplumun yüzüne vurulması adına üretilmiş yöntemlerden ibarettir; Dada hiçbirini tam olarak sahiplenmez, hiçbirine kendini tamamen bağlamaz. Dolayısıyla Dada'nın varisi, üretim yöntemleri ve plastiğiyle değil, hayata ve sanata karşı duruşuyla bu tavrı sahiplenen bir akımda aranmalıdır.

Dada tavrını Huelsenbeck şöyle özetliyor: "Dada kelimeleri kullanmadan önce, onların ne anlama geldiğini araştırır; bunu yaparken de gramere değil, temsile bakar. Nesneler ve renkler de aynı elekten geçer. Bizi ilgilendiren yeni teknikler değil, işin ruhudur."[66] Huelsenbeck'in bahsettiği ruh, Ball'dan başlayarak bütün dadacıları meşgul eden gerçeğe ulaşmaya isteğidir. Bu gerçek, kültürel, ekonomik ve ideolojik bütün kalıpların, dilin, estetik üslupların, romantik söylemlerin ve akılcı çözümlemelerin devamlı saklamaya, çarpıtmaya ve yozlaştırmaya çalıştığı bireysel hayat deneyiminin kendisidir. Dada için bu gerçek, bir hiçlik, yani temel bir manasızlık olarak tanımlanır. Ortaya atılan bütün estetik yöntemler ve deneyimleme pratikleri, bireyin, bütün yüce değerlerin temelinde gizli olan bu hiçliğe ulaşmasını sağlamak adına geliştirilir. Çünkü birey dadacıya göre bu hakkından mahrum edilmiştir; iletişim ve üretim yöntemleri topluma hâkim olan sanrının daimi tekerrürü adına zapt edilmiştir. Bu nedenle dadacı, kendi de dahil olmak üzere bütün düşünce yöntemlerine, değer yapılarına ve iletişim kanallarına şüpheyle yaklaşır. Gerçeğe ulaşmanın yolu, zapt edilemeyen yöntemleri sahiplenmektir; manasızlık, soyutlama, şans ve çelişki bunların başında gelir. Bütün bu yöntemlerin temelinde, bireyi, deneyimlemeye zorlandığı nesnelerin tanımlarından kurtarmak ve bireysel tanımlar üretmeye teşvik etmek yatar. Dada ortak tanımları, kültürel normları ve toplumsal mutabakatları böylece karşısına alır. Tzara "Dada bir özgürlük özlemiyle doğmuştur ve birlikteliğe güvenmez" derken,

66 Huelsenbeck, "*Collective Dada Manifesto*," s. 242-6.

bu bireyselleşmeden bahseder.[67] Bu şekilde parçalanan yerel, ulusal, üniversal hayat deneyimi, bireylerin kültürel baskılardan özgürleştirilmiş bir şekilde gerçekle karşılaşmalarına olanak tanır. Bu nedenle Dada, tasviri, nesneyi veya duyguyu değil, nesneler ve kavram arasındaki ilişkiyi kendine bir mecra edinmiştir. Hausmann'ın fotomontajlarından, Man Ray'in nesnelerine, Arp'ın soyutlamalarından Schwitters'ın fonetik şiirlerine Dada'yı bağlayan estetik üslup, kelimeyi ve nesneyi ait olduğu dizgiden koparmak ve bağımsız, öz hâliyle seyircinin kuracağı bireysel ilişkilere açmak üzerine kuruludur. Dada'nın hiçliği, soyutlanmış nesnenin bu yalnızlığından, parçalanmış dizginin ardında kalan boşluktan ve bu yıkımın arkasında bıraktığı sistemden yoksun, dağılmış yapıdan kaynaklanır.

Hugo Ball günlüğünde, bütün işçilerin fırsat verildiği takdirde, sosyalist programın ahlaksız bulduğu masabaşı çalışanının, yani "akıl-işçisinin" yerine geçmeyi isteyeceklerini yazar. Ona göre proletarya, zaferini olası kılan programını da bu küçümsediği akıl-işçisine borçludur.[68] Ball'un bu saptaması, Dada'nın üretim pratiğinde hayat bulacaktır. Dada, eserleri şairin ve ressamın becerisi üzerinden değerlendiren burjuva sanat anlayışına direnerek buna cevaben fikir üretimini sahiplenir. Bütün eserlerde aranan, Tzara'nın *Dada Manifestosu*'nda da ölü olarak tanımlanan estetik güzellik değil, Dada'nın ana meseleleri olan kültürel başkaldırı ve özgür, arındırılmış ifade arayışının çözümlenmesine dair yenilikçi fikirlerdir. Soyut sanatın, performansın ve kolajın benimsenmesi, işlerin bu problemleri aktarma konusundaki başarısıyla ilişkilidir. Böylece ilk defa fikir, bütün diğer estetik kıstasların önüne geçer.

Dada'nın bu yönünün en belirgin örneği, Ernst, Arp ve Baargeld'in Köln'de açtığı, sanatçıların yerleştirmelerini barındıran sergide görülür. Sıradan nesnelerin mantık dışı ilişkilendirmeleri ve eserlerin seyirciden çözmesi beklenilen bir bilmece gibi sunul-

67 Tzara, "*Dada manifesto 1918*", s. 76-82.
68 Ball, *Flight Out of Time*, s. 19.

ması, etkileşim ve düzenlemenin estetik deneyimin merkezine yerleştirilmesi gibi kavramsal sanatın temelini oluşturan üretim pratiği, burada ilk örneklerini verir. Aynı şekilde 60'lara hâkim olacak kamusal alan eylemleri, performans sanatı ve yerleştirme pratikleri de geçmişini Dada'da bulur. Sanatı gündelik hayata dahil etmek ve buradan hareketle bir sanat oluşturma fikri, kurumsal alanı tamamen inkâr eden ve onu bertaraf etmek isteyen Dada için tek özgür ifade alanı olmuştur. Benzer bir inkâr ve arayış, pop-art'ın, yeni burjuvanın ve orta sınıf tüketim kültürünün dinamiklerini, alaycı bir tavırla ele alan ve ölümcül yüzeyselliğini ifşa eden tavrında da bulunabilir. Bunun da ötesinde Dada, parçalanmış ve tekrar düzenlenmiş yapılarıyla, tanımların ve anlamların homojenleşmesini ve bireysel deneyimin toplumsal mutabakatlarla eşdeğer kabul edildiği demokratik bir kültür yapısını savunan postmodern düşüncenin de ilk tohumlarını atar.

Bütün bu akrabalıklara rağmen, Marcel Duchamp, Hans Richter'e yazdığı 1962 tarihli bir mektubunda, yeni dadacı akımlar hakkında şöyle diyor: "Bu Yeni Dada, [...] işin kolayına kaçmıyor; Dada'nın başarılarından besleniyor. Ben hazır-yapıtları üretirken amacım estetik deneyimi yermekti. Yeni Dada ise bu hazır-yapıtları tüketip onlarda estetik bir güzellik buluyor."[69] Duchamp'ın nostaljisi, emeller ve pratikleri ne kadar benzer olursa olsun hiçbir yeni akımın üstlenemediği ve Dada'yı biricik kılan temel bir niteliğe yöneliktir. Bu, Birinci Dünya Savaşı'nın ürettiği özgün, toplumsal ve ekonomik kriz ortamında bir grup toy ve dışlanmış sanatçının, dünyanın görmezden geldiği bir gerçeği fark etme ve varlıklarını, dehalarını ve hayatlarını ortaya koyarak, halkın bütün direncine, nefretine ve hiddetine rağmen bu gerçeği onlara ifşa etme mücadelesidir. Dada, öncesinde ve sonrasındaki birçok sanat pratiğinin tersine, seyirciye *rağmen* icra edilmiştir; niyeti çağın estetiğini üretmek değil, ürettiği estetikle çağın toplumsal dinamiklerini değiştirmektir. Bu nedenle

69 Robert Motherwell, "Preface," ed. R. Motherwell, *Dada Painters and Poets* içinde, Belknap Press of Harvard University, London, 1981, xiii.

Duchamp'ın *Çeşme*'sinin, aynı Louvre'daki *Mona Lisa* gibi, Tate Modern'de izleyicilerle buluşuyor olması, Dada'nın hâlâ tam olarak anlaşılmadığının en net göstergesidir. Toplum, penceresini kırarak kucağına düşen taşı saklayıp, ona sarılı mesajı atmayı yeğlemiştir.

Peki Dada o zaman nedir? Dada, Tristan Tzara için bir bakire mikroptur ve ilk temasta, kişinin mahkûm edildiği sanrılar dünyasından hayatın hiçliğine doğru yol alacağı bilinç yolculuğuna çıkması için yeterlidir. Dada nedir? Dada, Richard Huelsenbeck için ânındadır ve açıktır; hayattır ve hayatta olmaktır. Dada nedir? Dada, Hugo Ball için çocuksu bir saflıktır, kelime oyunları yapar ve dille oynar. Dada bunların hepsidir ve hiçbiridir. Dada belki de sadece, her zaman ve istinasız bir şekilde bütün sorulara hayır diyebilmektir.

## Kaynakça


Arp, J. (1981), Notes from a Dada Diary (1932). R. Motherwell (Dü.), *Dada painters and poets* (s. 222-224), London: Belknap Press of Harvard Uni.

Ball, H. (1996), *Flight out of time*, (J. Elderfield, Ed.), California: Univ. of California.

Becker, A. (2000), The Avant-garde, Madness and the Great War, *Journal of Contemporary History*, 71-84.

Breton, A. (1981), For Dada, etc. (1924), *The Dada painters and poets*, London: The Belknap Press of Harvard Uni.

Breton, A. (1981), Marcel Duchamp (1924), In R. Motherwell (Ed.), *The Dada painters and poets*, London: The Belknap Press of Harvard Uni.

Buffet-Picabia, G. (1981), Some Memoirs of Pre-Dada: Picabia and Duchamp. In R. Motherwell (Ed.), *The Dada painters and poets*, London: The Belknap Press of Harvard Uni.

Dachy, M. (2014), *Dada - Sanatın Başkaldırısı*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.

Elderfield, J. (1996), Introduction. H. Ball, *Flight out of time* (s. i-xliii), Los Angeles: Uni. of California Press.

Fussell, P. (1975), *The Great War and Modern Memory*, London: Oxford University Press.

Huelsenbeck, R. (1974), *Memoirs of a Dada Drummer* (H. J. Kleinschmidt, Ed., & J. Neugroschel, Trans.) New York: The Viking Press.

Huelsenbeck, R. (1981), Collective Dada Manifesto (1920), R. Motherwell (Ed.), *Dada painters and poets*, London: Belknap Press of Harvard Uni.

Huelsenbeck, R. (1981), Dada Lives! (1936), R. Motherwell (Dü.), *Dada Painters and Poets*, London: Belknap Press of Harvard Uni.

Huelsenbeck, R. (1981), En Avant Dada (1920), *Dada Painters and Poets*, London: Belknap Press of Harvard Uni.

Huelsenbeck, R. (1993), *The Dada Almanac*, (M. Green, Ed.), London: Atlas Press.

Hugnet, G. (1981), The Dada spirit in painting (1934), R. Motherwell (Ed.), *The Dada poets and painters*, Lodon: The Belknap Press of Harvard Uni.

Kleinschmidt, H. (1974), Introduction. R. Huelsenbeck, *Dada Drummer* (s. xi-ii-xlix), New York: The Viking Press.

Lippard, L. R. (Dü.) (2013), *Dadas on art*, New York: Dover Publications, Inc.

Motherwell, R. (Ed.). (1981), *The Dada Painters and Poets: An Anthology*, London: The Belkmap Press of Harvard University Press.

Partens, A. (1993), Dada art, R. Huelsenbeck (Dü.), *The Dada Almanac*, London: Atlas Press.

Picabia, F. (1920, February), *L'Art. Litterature*, II(13).

Ribemont-Dessaignes, G. (1981), History of Dada (1931), R. Motherwell (Dü.), *Dada Painters and Poets*, London: Belknap Press of Harvard Uni.

Richter, H. (2014), *Art and Anti-Art*, London: Thames&Hudson.

Schwitters, K. (1981), Merz (1920). R. Motherwell (Dü.), *Dada Painters and Poets*, London: Belknap Press of Harvard Uni.

Tzara, T. (1981), Dada Manifesto 1918 (1918), R. Motherwell (Dü.), *Dada painters and poets*, çev. R. Manheim, London: Belknap Press of Harvard Uni.

Tzara, T. (1981), Manifesto of Mr. Antipyrine (1916), R. Motherwell (Dü.), *Dada painters and poets*, çev. R. Manheim, London: Belknap Press of Harvard Uni.

# Kavramsal Sanat ve Manifestolar

*Canan Demirok*[1]

1964[2] yılında yayımlanan "Art History and Systematic Theories of Art" başlıklı makalesinde sanat tarihçisi Max Dessoir, kavramsal sanatı, kavramsal sanatın ortaya çıktığı anda (1960'larda) sanat tarihinin içine yerleştirerek açıklamıştır.[3] Bu makalede, kavramsal sanat Dessoir'ın yaklaşımıyla birlikte sistematik tarih yazımı içerisinde değerlendirilip oluşumunun öncesindeki sanat konusunda yatan bu bulgular çözümlenmeye ve aynı çerçeve içerisinde kavranmaya çalışılacaktır.

Kavramsal sanatın yazınsal temelinde Art and Language grubunun varlığı açıktır. Grubun yapısı çözümlendiğinde grubun ürettikleri sanat eserlerine paralel olarak eleştirel metinler yazan, yazdıkları metinlerle ürettikleri sanat eserlerini etkileşimli olarak geliştiren ve yeniden yazan ve tartışan bir döngüde olduğu saptanır. Bu döngüde; teoriyi ve sanat nesnesini birbiriyle eşleştiren, benzeştiren ve birleştiren bir ivmeye yöneltmeleri, kavramları tartışan bir durum yaratır. Bu durum, sanat tarihinde ilk olmasa da, Art and Language grubunda daha girift bir o kadar da kolay kavranabilir bir yapıya sahiptir. Grubu girift yapan unsurlar; düşünerek kavram üretmek, var olan kavramı düşünerek çözümle-

---

1 İstanbul Üniversitesi Sanat Tarihi Bizans Sanatı A.B.D. Doktora Öğrencisi. Okan Üniversitesi Sanat Tasarım ve Mimarlık Fakültesi Araştırma Görevlisi.

2 1964 yılında Guy Hubbard'ın sanat eğitiminde kavramsal öğrenmeyi konu edindiği araştırmasında, müfredatta araç, kavramsal hedef, sorgulama ihtiyacı olarak üç anahtar sunar. Bkz: Guy Hubbard, "Conceptual Learning in the Preparation of the Teacher of Art", *Art Education*, Vol. 17, No. 6, 1964, s. 10-3.

3 Max Dessoir, "Art History and Systematic Theories of Art", *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Vol. 19, No. 4, 1964, s. 464.

mek, nesneden eleştirel bir kavram edinmek hususunda ilerleyerek, düşüncelerinin ya da kavramlarının temelinde yatan bilişsel "ideolojilerini" yansıtacak bir obje/mekân/eylem aramalarıdır. Bu sanatçıların sanatlarını teorik olarak kavramlarla destekleme sürecinin ve söylem olarak sanat üretimine yönlendiren esas nedenin ne olduğu sorgulandığında ana bulgular doğrudan açığa çıkar. Ana bulgular; sanat manifesto metinleri, manifesto bağlamında nitelendirilen sanat metinleri ve nesneleridir. Bu noktada kavramsal sanat öncesinde, sanatı bir "ideoloji/teori" etrafında birleştiren manifesto eylemlerine değinmek gerekir. Kavramsal sanatı temsilen eser üreten sanat topluluklarında ve sanatçılarda manifesto üreten isimlerin mevcut olduğu da hatırlanmalıdır.

Manifesto; tek bir insan ya da insan topluluğu tarafından tasarlanan, belirli bir hedef doğrultusunda belli bir dinamikte amaç ve sınırlılıklar aktaran yazınsal bir araçtır. Sadece fikri hedefleri kapsayabileceği gibi, sanat algısı ve üretim biçimlerini de kapsayarak tekil veya örgütsel eyleme araç olabilir. Manifesto, tarihte toplumu ve sanat sistemlerini biçimlendirme amacı olarak sıklıkla kullanılmış olsa da günümüzde bir yazılım firmasının, yazılım kırıcının, medya kurumunun, siyasi partinin ya da herhangi bir üreticinin ya da herhangi bir aktivizm eğiliminin de bağımsız/bağımlı manifestosu olabilir. Ana ilkeleri yönetim, savunma, eylemi güçlendirme ve aktarım iken; alt bağlamında propaganda ve benzeşme niteliklerini barındırır. Manifestoların yazar ya da yazarları, toplumda ya da hitap ettikleri gruplarda öncü karaktere sahiptir. Bu özelliğin etkileri, kavramsal sanatın oluşum evresinde üretilen manifesto ve diğer yazınsal hareketlerin zaman içerisinde teorik veriler oluşturması sayesinde kalıcı hale gelir. Bu noktada kavramsal sanatın öncesindeki tarihsel sürece bakmak amacıyla ilk olarak sembolist döneme değinmek gerekir.

Sembolist dönem; kavramsal sanatın bağlanabileceği önemli bir odaktır. Modern sanat tarihinde romantik sanat savunucularının ve sembolistlerin; bütüncül ve uygulayıcı sanat tavırları, kendilerinden sonra gelişen sanat sürecinde kavram ve hedeflere

odaklanan yeni sanat oluşumları yaratmıştır. Erken dönemde manifesto metnine bağımlı olarak sanat çalışmaları üreten, ürettiklerini aynı manifestonun teorik çerçevesine sadık kalarak geliştiren, benzeştiren ve tartışan ilk topluluk kuşkusuz *sembolist manifesto* destekçileriydi. 1886'da Jean Moreas'ın "Manifeste du Symbolisme" yazısı uygulama olarak Fransız nesir ve nazım alanından kısa sürede diğer sanat disiplinlerine yansımıştı.[4] Dante Gabriel Rossetti, James Abbott McNeill Whistler, Paul Ranson, Henri Fantin Latour, George Lacombe, Alfred Kubin, Endre Ady, Charles Baudelaire, Stéphane Mallarmé, Edgar Poe, Richard Wagner, Theodore de Wyzewa, Hermann Bahr gibi isimler farklı sanat disiplinlerinden sembolizmin temsilcilerinin küçük bir kitlesini oluşturmaktaydı. Bu nedenle sembolizm hareketinin, sanattaki manifestoya bağlılık yaklaşımına, yani sanatın "ideolojik" bir disiplin olarak üretilmesine güçlü bir etkisi olmuştur.

19. yüzyıl ikinci yarısı ile 20. yüzyılın ilk çeyreğinde ön plana çıkan modern Alman sanatı; manifesto kavramının sanat ve tasarım üretiminde propaganda ilişkisiyle bir arada gözlemlenebilen önemli bir örneğini oluşturur. Elbette modern Alman sanatının manifesto eğilimleri, sembolist ve romantik akımlarla olan bağlantılarıyla daha iyi kavranabilmektedir. 1874'te Richard Wagner'in tasarladığı Bayreuth Opera Binası, yine Wagner'in müzik, şiir, görsel sanatlar ve dansı tek bir merkezde toplama hedefiyle (Gesamtkunstwerk) pek çok farklı disiplini kaynaştırmıştır. Bu durum, sahne sanatıyla doğrudan bağlantılı olması nedeniyle sahne için üretilen, ancak gündelik hayatta sıradan bir tasarım nesnesinin bir anlamda estetik bir nitelik kazanmasını tetikler. Başka bir deyişle; sıradan bir tasarım nesnesi sanata dâhil edilir.

1894 Mart'ında, "La Libre Esthétique/Bruxelles" sergi ve konserleri de Wagner'e benzer tarzda, devrinin çağdaş sanatını temsil eden diğer bir toplu hareketin doğmasına yol açar. Paul Signac'ın 1893-1895 yıllarında yapmış olduğu "Manifesto; In the Time of

4 MOMA, "The Symbolist Period and Its Aesthetic Source", No. 17, *The Museum of Modern Art*, 1980-1981, s. 2.

Harmony: The Golden Age Is Not in the Past, It Is in the Future" adlı eseri, Jean Grave'in neo-izlenimci politik grubun çevresinde teorik tartışmalar sonucu gerçekleştirmiş olduğu "sanat ideolojisinin" temsili olarak; görsel ve yazınsal bir manifestodur. Paul Signac'ın eserinde yaratmış olduğu görsel algı, tüm figürlerin füturist, üreten bir tavır içerisinde sahilde vakit geçirmeleriyle temsil edilir. Sanatçı, üretken bir toplum yaratma arzusunu sanatı ve manifestoyu bir arada araç edinerek gerçekleştirmiştir. Kuşkusuz bu manifestoyla; George Seurat'nın 1884-1886 tarihli "A Sunday Afternoon" eserindeki durgun, dinlenmek dışında meşguliyetleri olmayan genç bireylerin parktaki betimlemeleriyle ideolojik bağlamda sembolik farklılıklar yaratılmıştır. George Seurat'ın eserindeki köpek, Paul Signac'ta yumurta veren/üreten tavuk figürüyle karşılık bulmuştur. O halde; 1884 itibariyle bir sanat nesnesinde ve o nesnenin isminde dahi bir "ideoloji" barınabildiği söylenebilir. Tıpkı kavramsal sanatta olduğu gibi, var olan nesne, hatta salt dil üzerinden toplumsal bir olgunun eleştirisinin gerçekleştirilmiş olduğu açıktır. Signac'ın tuvaline verdiği isim, Art and Language grubu sanatçıları Terry Atkinson ve Michael Baldwin tarafından 1966-1967 yıllarında üretilen, galeri duvarına asılan yazılı metinlerden oluşmuş "Air Show"unu akla getirir. Bu iki çalışmanın estetik, tarih, malzeme tercihi ya da üretim emeği konusunda benzerlik taşımadığı söylenebilir, ancak amaçlarının pek de farklı olduğu söylenemez.

1907'de kurulan Ballet Russes topluluğu, sahne sanatlarında farklı sanat disiplinlerini bir araya getiren, Wagner'in güncelliğini kaybeden tasarımlarına karşın, kendi devrinin çağdaşlık dinamiğini yakalayan Sergei Diaghilev, Alexandre Benois ve Leon Bakst'ın kusursuz ortaklığının bir ürünüydü. Ballet Russes Wagner'in tasarımlarını kullanmamış olsa da Wagner'in alt disiplinini kendi çalışmalarında yansıttığı açıktır. Bu nedenle Avrupa teorik sanat ortamını uygulamada güncel Rus sanatıyla birleştirmiş olduğu düşünülebilir. Sahne sanatlarındaki metinden söze/hitabete dönüşen ve ordan da estetik sahne nesnelerini oluşturan detaylar

kavramsal sanatın üretim sürecinden farklı değildir. Avangard bir topluluk olan Ballet Russes; temelinde Fransa'daki Wagner algısıyla gelişen, fakat öncesinde Çar'ın sanat ekolünün ve bu ekolün zıtlıklarının izlerini bir arada barındıran Sergei Diaghilev'in etkisi altındadır.

Alman dışavurumcu sanatın temelinde şüphesiz 1696'da kurulan Berlin Akademi ve Sanat Okulu'nun etkisinin olduğu hatırlanmalıdır. 19. yüzyılda Berlin Akademisi bir müddet romantik sanatın etkisinde kaldıktan sonra özgür sanat savunucusu olarak farklı bir yönelime girmişti.[5] Bunu takiben "Kulturbolschewismus", "Antisemitism", "Bauhaus", "Neue Sachlichkeit" ve "Neuer Deutscher Expressionismus" hareketleri ortaya çıktı.[6] Bu kökene bağlı olarak 1906 tarihli Ludwig Kirchner'in "Die Brücke" için ahşap üzerine el baskısı olarak hazırladığı çok sayıda kopya metnin *manifesto* değeri taşıdığı farklı kaynaklarca savunulmuştu.[7] Aynı yıl Karl Schmidt-Rottluff tarafından Emil Nolde'a yazılan mektupta "Die Brücke" grubunun temel hedefi hakkında yazmış olduğu fikirler, bildiri metnini destekleyen ifadelerle doğrudan örtüşmektedir.[8]

Farklı algılarla beslenen Fransız ve Alman sanat ortamına, çok geçmeden 1909 yılında *Le Figaro*'da yayımlanan, İtalyan kökenli, didaktik yönü yüksek "fütürist" manifesto eklendi. Filippo Tommaso Marinetti'nin manifestosunu besleyen üç metin daha, 1909 ve 1910'da arka arkaya yayımlanarak devri için ses getiren yenilikçi bir sanat hareketi oluşturdu. Günümüzde hâlâ taraftarı olan erken dönem sanat manifestolarından biri olması, fütürist

5 Christine Fischer-Defoy; Paul Crossley, "Artists and Art Institutions in Germany 1933-1945", *Oxford Art Journal*, Vol. 9, No. 2, 1986, s. 16.

6 *A.g.m.*, s. 16-20.

7 *Bkz.* The Museum of Modern Art, "German Expressionism: The Graphic Impulse", Basın Bildirisi, 2011; Peter Selz, "German Expressionist Painting", Berkeley: University of California Press, 1974, s. 95, Marjorie Perloff, "Violence and Precision": The Manifesto as Art Form", *Chicago Review*, Vol. 34, No. 2, 1984, s. 69.

8 Ernest Scheyer, "German Expressionist Prints, Drawings and Watercolors: Die Brücke", *Bulletin of the Detroit Institute of Arts*, Vol. 45, No. 3/4, Detroit Institute of Arts, 1966, s. 45.

manifestonun özünde yatan evrensel ve süreklilik imalarından kaynaklanmaktadır. İtalyan ulus sanatına dönüşme eğilimine rağmen temel edindiği evrensel konu; gelişen, verimli, ileriye dönük üreten, geçmişe ihtiyaç duymayan bir ideoloji olmasıdır.[9] Fütürist manifesto, klasik sanat sisteminin önünde fikir barikatına dönüşerek, 1960 sonrası sanatın hızlı ve geçmişe öykünmeyen algısını besleyen önemli kökenlerden biri olmuştur.

1900 ve 1930 yılları arasında İngiltere'de yayımlanan manifestolar birey ya da kolektif hareketle gerçekleştirildi. Ressam James McNeill Whistler'ın "The Gentle Art of Making Enemies"i, yazar Virginia Woolf'un "Three Guineas" eseri, şair W. B. Yeats'in "On the Boiler"ı, yazar Oscar Wilde'ın "The Preface to the Picture of Dorian Gray"i İngiliz sanat ortamının teorik gelişimini hareketlendiren yazın çalışmalarının, birey temelli üretilenlerinin pek azıyken; "Vorticism" ve "Imagism" en dikkat çeken kolektif hareketti.[10] 1914 yılında İngiltere'de yayımlanan manifesto "Blast!", "Vorticist" manifestonun devamı olarak Wyndham Lewis tarafından yazıldı. Bu manifesto yalnızca İngiltere'de değil, aynı zamanda Fransa'da popüler kültür algısıyla reklamcılığa kuvvetli bir etki bıraktı.[11] Geleneksel İngiliz sanatına karşıt görüşleriyle bu hareket, Marinetti'nin fütürist manifestosuyla kuramsal açıdan benzerlik taşımaktadır.

1920'de Naum Gabo ve Antoine Pevsner'in "Realist/Realisticheskiy" manifestosundan önce Rus edebiyatına etki eden fütürist manifesto, 1914 yılında Rus sanatına Marinetti'nin ziyaretiyle yerleşti.[12] Rus biçimcilerinin kuramlarının bilimsel olarak ele alınmasına öncülük etmesi nedeniyle, yalnızca edebiyatta var

9 Arthur A. Cohen, "Marinetti and Futurism", *The Print Collector's Newsletter*, Vol. 8, No. 6, 1978, s. 170.

10 Julian Hanna; Wyndham Lewis, "Blasting after "Blast": Wyndham Lewis's Late Manifestos", *Journal of Modern Literature*, Vol. 31, No. 1, 2007, s. 124-5.

11 Keith Tuma, "Wyndham Lewis, Blast, and Popular Culture", *ELH*, Vol. 54, No. 2, The Johns Hopkins University Press, 1987, s. 403.

12 C. Pike, «Introduction», *The Futurist, the Formalist, and the Marxist Critique*, London: Ink Links, 1979, s. 22.

olsa bile fütürizmin Rus sanatına etkisi; realizmle karşıt ideoloji barındırması nedeniyle önemli bir noktadadır.[13] 1922 Berlin Sergisinde devrin Rus sanatının çokyönlülüğünü sunan Kandinsky, Archipenko, Vladimir Tatlin ve Kazimir Maleviç bir arada teşhir edilmişti.[14] Aynı dönemde konstrüktivizm ve süprematizmin de etkisiyle Rus sanatı; soyut algıyı bilime, teknolojiye ve gelecekçiliğe odaklamıştı. Tek bir ulustan çıkan bu karma, sanat teorilerinin bağımsızlaşmasına ve gelecekteki kavramsal sanata önemli katkılar sağladı. Henüz 1913 başlarında Kazimir Maleviç tarafından yazılan süprematist manifesto; duyuların sabitliğini tartışırken 1914'te konstrüktivist Vladimir Tatlin sanatı ve mühendisliği faydacılıkla birleştirdi.[15] Sanatın ideolojiye dönüşme ihtimaline aldırmayan Naum Gabo ise; "Realist" manifestoda insan tecrübesine bağımlı olarak gelişen bir sanat varlığına inanarak, uzayın ve zamanın yaşamdaki gerçek biçimler olduklarını, sanat eserlerini bir mühendisin köprüyü inşa ettiği gibi matematik ve evren odaklı ürettiklerini savundu.[16]

1919 yılında ise, Walter Groupius'un Bauhaus manifestosu benzer bir yaklaşımla, Almanya'da sonraki yıllarda devlet otoritesi tarafından ortadan kaldırılan inşacı ve faydacı tavrı bir arada barındıran sanat-tasarım eğitimi ekolünü oluşturdu. Bu hareketlerin kavramsal sanata etkileri, birer estetik tasarım ürünleri olan gündelik yaşam objelerinin pazarlama disiplinine kuvvetle etki etmesinden kaynaklanır. Bir tasarım ürünü olarak objenin pazardaki maddi değeri bir taraftan artarken bu ürünlerin tanıtımları için gerçekleştirilen geniş çaplı fuarlar da tıpkı sergi salonları gibi dolup taşan mekânlara dönüşüyordu. O halde hazır objenin tasarımı, bir ideoloji çerçevesince (tüketim alışkanlıklarını ve toplumun

13 M.Özlem Parer, "Rus Edebiyatında Fütürizm", *Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi Dergisi*, 42,1-2, 2002, s. 63.

14 L. Hilbersheimer, "Kasimir Malevich and the Non-Objective World", *Art Journal*, Vol. 20, No. 2, 1960-1961, s. 82.

15 Susanne F. Hilberry, "Naum Gabo; A Construktivist Sculptor", *Bulletin of the Detroit Institute of Arts*, Vol. 54, No. 4,1976, s.175-6.

16 *A.g.m.*, s. 176.

gündelik yaşam tarzını ürün ve reklam metinleriyle yönlendirmek gibi) sanat olarak (ürün olarak) sunulabilirdi. Üstelik I. Dünya Savaşı ve II. Dünya Savaşı'ndaki propaganda metinleri de ulusal sanat kimliklerini barındırmış, devlet tarafından el afişlerine dönüştürülerek çok sayıda kopyayla görsel ve dilsel imgeyi bir arada ya da yer yer birbirlerinin yerine geçirerek kullanmışlardı. Böylece, şunu rahatlıkla söyleyebiliriz ki; 1945 sonrasında dilin, kavramların, hazır-yapıtların sanat galerilerinde kullanılması ve tüm bunların izleyiciler tarafından kabul görmesi olağandı.

"Yeşil Manifesto/Das Grüne", mimari kent tasarımı ile sosyal-yaşamsal ihtiyaçları ve eleştirileriyle birleştiren ve de tasarıma dönüştüren dikkat çekici bir örnektir. Yalnızca tasarım ve estetikle sınırlı kalmaması aynı zamanda işlevsel çözüm de sunması bakımından dikkat çekicidir. Önce 1919'da Weimar'da broşür olarak dağıtılan, sonra Die Tat'ta makale olarak yayımlanan, Leberech Migge tarafından yazılan "Das Grüne Manifest"; ana ilkelerini "kendi kendine yetebilen insan" kavramı ile konut, ortak alan, yeşil alan gibi mimarlık unsurlarının sentez olarak gerçekleştirilmesini savundu. Leberech Migges tarafından yazıldığında ana ilkelerini kendi kendine yetebilen insan kavramı ile konut, ortak alan, yeşil alan gibi mimarlık unsurlarının sentez olarak gerçekleştirilmesini savundu. Bu manifesto, yeşil rengi sembolik olarak tercih ederek yeşil alan, biyolojik büyüme, insan doğurganlığı ve sağlıklı sosyal koşullar hedefledi. Kentlinin kırsal alanlara dönmesini savunan "Das Grüne"; yoksulluk-zevk, sanayi- kentliliği ayrımı ve kentlerde ikinci sınıf insan olarak yaşama zorunluluğu gibi sorunların, manifestodaki ilkelere dayanarak yeni mimari tasarımlarla aşılabileceğini söyler. Leberecht Migge'nin, Raoul Francé'nin 1913 yılında kitap olarak yayımlanan "Life in the Soil"den etkilenmiş olduğu bilinmektedir. Migge, kitapla benzer olarak şehir altyapılarının insanın tüketim yaşamına karşı geri dönüşümlü bir yapı geliştirilmesini arzulamıştır. Bu manifesto 46 yıl sonra yani 1965'te kaldırımda sanat yapan Julius Koller'in insanın yaşamdaki yerini sorguladığı eserlerindeki algıyı hatırlatmaktadır.

Tarihsel yaklaşım olarak 1915 ile 1924 arasında aktif olan Dada,[17] 1916 yılında Zürih'te Spiegelstrasse'de sanatsal eğlenceler düzenlenen *Cabaret Voltaire*'de Hugo Ball ve kolektifi teorik olarak yaratan Tristan Tzara tarafından oluşturuldu. Kısa sürede ülkesini terk etmiş pek çok sanatçı ve yazar ile bir sanat hareketine dönüştü.[18] 1917'de Zürih'te Bahnhofstrasse'de yeni bir galeriye taşınan topluluk, aynı yıl Avrupa'ya yayılma hedefiyle "Miscellany of Art and Literature" başlıklı ilk metnini yayımladı.[19] Bu dergiler beklentilerinin aksine Varşova, Madrid, Okayama, Krakow, Prag, Brüksel, Sao Paolo gibi farklı coğrafyalara ulaştı.[20] Formel olarak didaktik ideolojileri olmasa da teorik olarak gelişimlerini besleyen "Die Schammade", "Dada", "Dada Tank", "Der Dada" başta olmak üzere çok sayıda dergi yayımladılar.[21] Eser üretim yoğunluğu ve uluslararası sanatçı kitlesine sahip olmaları nedeniyle manifestoları bir bakıma işe yaradı. Theo van Doesburg'un da belirttiği gibi farklı bölgelerde manifestolar etkinliğini sürdürdü.[22] Salt bir sanat hareketinden ziyade kültürsüzleştirme güdüsü barındırması yönüyle, toplumu biçimlendirici yeni bir yaşam eğilimi yaratma yöneliminde olması Dada'yı örgütsel ve etkin bir grup haline getirdi. Dada; düşüncede, pratik ve siyasi bağlamda Fransa, Amerika ve Almanya'da farklılıklar göstermiştir.[23] Ulusalcı bir öğretiye sahip olmayan Dada manifestosu farklı ülkelerde farklı biçimler almıştır.

---

17 Donna M. Kristiansen, "What Is Dada?", *Educational Theatre Journal*, Vol. 20, No. 3, 1968, s. 457.

18 Irene E. Hofmann, "Documents of Dada and Surrealism: Dada and Surrealist Journals in the Mary Reynolds Collection", *Art Institute of Chicago Museum Studies*, Vol. 22, No. 2, Mary Reynolds and the Spirit of Surrealism, 1996, s. 132.

19 *A.g.m*, s. 132.

20 Martin Puchner, "Dada ve Avangardın Enternasyonalizmi", *Marks ve Avangard Manifestolar*, İstanbul, 2012, s. 248.

21 Emily Hage, "Tristan Tzara's Dada and the Seminal Role of Dada Art Journals in the Dada Movement", *The Journal of Modern Periodical Studies*, Vol. 2, No. 1, 2011, s. 34.

22 Theo Van Doesburg, "Characteristic of Dadaism", Dada Total, s. 181.

23 Martin Puchner, "Dada ve Avangardın Enternasyonalizmi", 2012, s. 247.

Amerika'da devrinin en büyük su tesisatı firması olan J. L. Mott Iron Works'un düzenlediği ticari satış amaçlı sergi salonuna katılan Duchamp, Walter Arensberg ve Joseph Stella ucuz bir pisuar alarak gelecekteki sanat yaratımını gerçekleştirdi.[24] 1910 ve 1920 yılları arasında New York ve Paris arasında mekik dokuyan ve Dada hareketiyle bağları olan Marcel Duchamp 1917'de ünlü pisuarını sıradan insanlarla buluşturdu. 1960 sonrası kavramsal sanatta Duchamp'ın hazır-yapıtlarının büyük etkisi oldu. Bu duruma karşı geliştirilen eleştirel ve tartışmacı bakış açısının kökeninde; (müze kurumlarında, müzayede şirketlerinde, özel koleksiyonculukta ve sanat tarihi yayıncılık hareketlerinde) sanat tarihindeki klasik devrin yaratmış olduğu baskın duruş yatmaktadır.

Hazır-yapıtın sanattaki kullanımının kendi devrinde sıradan olmamakla birlikte olağan bir yaklaşım olduğu De Stijl, Bauhaus gibi endüstriyel ürünlere sanatsal tasarım kazandırmayı hedefleyen ve bu amaç doğrultusunda ürettiği gündelik hayat nesnelerine sanatsal değer kazandıran akımların varlığından da anlaşılmaktadır. Endüstriyel tasarımda sanatsal eğilimlerin kavramsal sanata katkısı Duchamp'ın hazır-yapıtı bir sanat objesi olarak kullanmasında seçtiği objenin toplum için radikalliği kadar önem arz eder. Kurumsal endüstriyel tasarım tarihinin 1850'lere dayanmasıyla Duchamp'ın 1917'deki tavrı arasında azımsanamayacak bir zaman aralığı vardır. Bu nedenle kavramsal sanat bağlamında Duchamp'ın "Fountain" çalışmasını radikal eylem kazandırılmış sanatsal kökenli obje olarak değerlendirmek ve bu çalışmaya sözel olmayan manifesto değeri kazandırmak gerekir.

1924-1925 tarihleri ise, sürrealist manifestonun ve hareketinin ilk yıllarıydı. André Breton tıpkı kübistlerin, dadaistlerin ve fütüristlerin yaptığı gibi düşüncesini manifesto olarak aktardı. Sürrealist hareket sanattaki yönüyle; zihinsel durumun azınlık öznelliği ve nesnel gerçekliği arasında özel bir ilişkinin varlığını

24 Paul B. Franklin, "Object Choice: Marcel Duchamp's Fountain and the Art of Queer Art History", *Oxford Art Journal*, Vol. 23, No. 1, 2000, s. 31.

kabul etti.[25] 1925-1945 arasındaki yirmi yıllık süreçte teorik tartışmalar savaşın ve toplumsal değişimlerin etkisi altında gelişti. Sanat; Mondrian, Picasso, Maleviç, Dali, Rodçenko, Grosz, Mukafovsky, Leger gibi pek çok sanatçı ve Walter Benjamin, Theodor Adorno gibi filozoflarla çarpıcı bir süreç deneyimledi. Pek çok işbirliği yapan ve kolektif-sosyal reformcu fikirlerle sanatı irdeleyen André Breton, Diego Riviera ve Leon Troçki; 1938'de "Towards a Free Revolutionary Art/Özgür Devrimci Bir Sanata Doğru" manifestosunu yazdı.[26]

1945 sonrasında Arjantin'de teoriler üzerine inşa edilen sanat manifestoları 1960 sonrası kavramsal sanatın gelişim sürecini hızlandırmıştır. 1946'da yayımlanan üç manifesto, Avrupa'da en az pop-art hareketi kadar kuvvetli bir etki gösterdi. 1946 tarihli "Manifesto Invecionista/Buluşçu Manifesto"[27] ile Tomas Maldonado sanatta icat etmek kavramı üzerinde takıntılı şekilde durdu. Varoluşçuları, romantikleri ve sürrealistleri direkt olarak eleştirdi. Bilimsel sorumlulukla sanat üretmeyi hedefleyen "Invecionista Manifesto"; idealist estetiği bilimsel estetiğe dönüştürme amacı güttü. Bu noktada izlenimcilerin fizik teorilerine dayalı ışık ve an ile bilimsel estetik gözeterek gerçekleştirdikleri sanat üretimleri hatırlanmalıdır. 1946'da yine Arjantin'de ikinci bir sanat grubu, Gyule Kosice tarafından "MADI" manifestosuyla kuruldu. Sanatta mutlak anlam, değer, temsil ve ifadeden arınmayı hedefleyen manifesto, bir eserde olması gerekenin onu dinamikleştiren kökenleri bulmak olduğunu savundu.[28] Yine 1946 yılında bir başka manifesto Lucio Fontana tarafından yazıldı. "Bianco" manifestosu 1952'de "Spatialism" hareketini başlatan "Manifesto

25 Roger Cardinal, "André Breton: The Surrealist Sensibility", *Mosaic: An Interdisciplinary Critical Journal*, Vol. 1, No. 2, Eros and Literature, 1968, s. 112.

26 Starr Figura, "Diego Rivera's The Communicating Vessels", *Print Quarterly*, Vol. 13, No. 4, 1996, s. 413

27 Asociacian Arte Concreto-Invencion, "Manifesto Ivencionista", *Arte Concreta*, Buenos Airles, 1946

28 Canan Demirok, "Manifestolar ve Sanat Hareketleri", *Yeni Sanatlar Sistemi*, İstanbul, 2017, s. 31.

del Movimento Spaziale per la Televisione" izledi. Lucio Fontana'nın *Bianco*'su, sanatın insan türüne ait bilimsel bir yaratı olduğunu savundu. Öz ve formda değişime gitmekten bahsederken sanat tarihinin gelişim sürecindeki durgunluğun, zaman ve hareket kavramlarıyla dördüncü boyutunun yaşandığını aktardı.[29] 1952'deki manifestosunda ise televizyonun sanatsal bir araç olduğunu iddia etti.[30]

1947'de Barnett Newman "deneyüstü/aşkın/yüce sanat" kavramını kullanarak kendi sanatının üretim kökenini işaret etti.[31] 1945 ile 1946 arasında soyut dışavurumcu üslupla ürettiği yapıtlarının 1946 sonrasında renk alanına kayması tesadüf değildi. Bu nedenle yapıtlarındaki zip dinamizmini korudu. "Vir Heroicus Sublimis" ya da "The Wild" arasındaki görsel ayrım; gerçek ve soyut yaklaşımın bütünleşik şemasını "ideoloji" temelinden ayıramadı. Bunun en belirgin örneği Martin Luther King suikastına ithaf edilen 1963-67'de üretmiş olduğu "Broken Obelisk"tir.[32] Eserin iki antik eser formuyla sağlanmış olan sembolizmi, Barnett Newman'in "Sublime" [Yüce] manifestosudur.

1948'de COBRA, 1953'te IMIB ve1952'de Lettrist Enternasyonal; sanatı ve kolektif eylem kültürünü baskın şekilde ortaya koymuşlardır. COBRA manifestosu IMIB ve Letrist etkisiyle 1960'ta Sitüasyonist Enternasyonal manifestosunun ortaya çıkmasını tetikledi.[33] 1960'lı yılların New York avangardının en karmaşık temsilcileri manifesto "Black Mask"la ortaya çıktı. Black Mask; Dada ve sürrealist akımın aktivist savunucuları olarak sanat ve eylemi sosyal hareket adına birleştirdi. 1968'de "Dada, Surrealism

29 Lucio Fontana, "Manifesto Bianco", 1946, s. 1-2.

30 Anthony White, "TV and not TV: Lucio Fontana's :Luminous Images in Movement", *Grey Room*, No. 34 ,2009, s. 7

31 David J. Glaser, "Transcendence in the Vision of Barnett Newman", *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Vol. 40, No. 4, 1982, s. 415.

32 Görsel için bkz: Stephen Polcari, "Barnett Newman's Broken Obelisk", *Art Journal*, Vol. 53, No. 4, Sculpture in Postwar Europe and America, 1994, s. 49.

33 Hal Foster, "Creaturely Cobra", *October*, Vol. 141, Asger Jorn, 2012, s. 4-21.

and their Heritage" isimli sergi, New York Modern Sanatlar Müzesi'nde açıldı.[34]

1955 yılında Victor Vasarely yazmış olduğu "Yellow Manifesto"yla Bauhaus ekolünden yetişmiş olmasına bağlı olarak op art hareketinde, farklı sanat-tasarım disiplinlerine adapte edilebilen bir teorik algı yarattı. 1959'da Gustav Metzger, "Auto-Destructive Art" manifestoyla teknolojinin kamusal sanata dönüştürülmesini savundu.[35] Aktif hale gelmeden önce yalnızca bir yayıncılık ismi olan Fluxus ise, 1962-1964 yılları arasında sanat çevresinin radikal yönelimlerinden birini oluşturdu. Fluxus'un ilk şekillenişi 1950'lerin sonu ve 1960'ların başında gerçekleşmiştir. Happening'ler, Letrizm, COBRA ve Sitüasyonizmin bir arada olduğu bir ağ gibi düşünülmelidir. Hareketi canlandıran en önemli figürler kuşkusuz George Maciunas ve John Cage'dir.[36] Bu noktada Black Mountain College'ı ve neredeyse Wagner'e dönüş yaparak sanatları birleştiren öğrencilerini de unutmamak gerekir. Deneysel müzikle üretime başlayan bu hareketin kökeninde ise 19 ile 20. yüzyıl müziğinin plastik sanatlarla ilişkisi yatmaktadır. Franz Liszt, George Seurat, Paul Signac, Richard Wagner, Claude Debussy, Eugene Delacroix,[37] Charles Baudelaire, Henry Fantin-Latour, James McNeill Whistler, Vassily Kandinsky, Victor Hartmann, Modeste Musorgsky, Sergei Diaghilev sanat tavırları ve teorik yaklaşımlarıyla savaş sonrası sanat oluşumlarını bağımsız olarak etkilemişlerdir.

1961'de Claes Oldenburg'un *I Am for an Art* metninde "başlangıç noktası sıfır olma şansı verilen bir sanat ortamı"nda olduğunu belirtmiştir. Doğu Avrupa kavramsalcılığının temsilcilerinden Julius Koller; 1965 yılında "System of Subjective Objectivity"

34 Gravin Grindon, "Black Mask and Up Against the Wall Motherfucker", *Association of Art Historians*, 2014, s. 2.

35 Gabrielle Decamous, "Nuclear Activities and Modern Catastrophes: Art Faces the Radioactive Waves", *Leonardo*, Vol. 44, No. 2, The MIT Press,2011, s. 127.

36 Eric Drott, "Ligeti in Fluxus", *The Journal of Musicology*, Vol. 21, No. 2, University of California Press, 2004, s. 204.

37 Peter Vergo, "Music Modernism and the Visual Arts from the Romantics to John Cage", *The Music of Painting*, 2010, s. 13-56.

(Anti-Happening) manifestosunu yayımladı. 1965'te çevresindeki Zita Kostrová, Stano Filko ve Alex Mlynárčik Bratislava'yı hazır bir eser olarak ilan ederek HAPPSOC manifestosunu yayımladı. Bu sayede bir bölge/kent/alan dilsel araçla doğan kavramlar bütününde soyut bir işleve sahip olmuştur. HAPPSOC'ın yazınsal gücüne bağlı olarak bugün Bratislava'nın onların eseri olduğu savunulabilir. Eduardo Costa, Raul Escardi, Roberto Jacoby 1966'da "A Media Art" manifestolarını yayımlayarak medya araçlarının sanatta kullanımını vurgulamış, bu sayede metin üzerinde yer alan kavramlardan oluşan dilsel anlatımın/nesnelerin ses ve ekran üzerinde de gerçekleştirildiğini hatırlatmıştır.

Kavramsal sanatın asıl gövdesine değinecek olursak terminolojik olarak ilk kullanımı 1961'de Henry Flynt'ın *Kavram Sanatı* adıyla gerçekleştirdiği performansına dayanmaktadır. Ancak bu terminoloji kullanımından ayrı olarak gelişen kavramsal sanat, Terry Atkinson ve Michael Baldwin tarafından, kendi yeni yaratıları olan dil aracılığıyla sanatın biçimsel yapısı direkt olarak bağdaştırılmış bu sayede sadece dil ve sanatı birleştiren bir sanat üretimi gerçekleştirilmiştir. Terry Atkinson'ın çalışmaları, aşkınlık ve estetik etki uyandırmak adına değil; sanat, toplum ve de ideoloji arasındaki ilişkileri ele almak için yapılmıştır. Kavramsal sanatın ilk stratejilerinden biri, tipik olarak dil biçiminde ya da fiziksel veya görsel biçime karşıt bir görünüş oluşturmaktadır. Atkinson'ın çalışmalarındaki dil vurgusu, sadece dilin biçimsel olarak görsel alana çekilmesi anlamına gelmemektedir.[38] Aslında tartışılması gereken önemli nokta; savaş olgusunun (Vietnam Savaşı), sonrasında gelişen sanat hareketlerindeki ana kriterlerin kavranmasını etkilemiş, ayrıca yine sonrasında yetişen sanatçı nesli için yanılgılar ve eksiklikler yaratmış olmasıdır. Bu durumun kaynağında, kavramsal sanatın kökenini meydana getiren, yani 1965'e kadar gerçekleşen dilsel sürecin (manifestoların), savaş döneminin etkisiyle kültürel hafızadan silinmesi ve böylece

38 Nana Last, "From Exclusion to Incorporation: Formalism's New Limits", *Thresholds*, No. 33, Formalism, 2008, s. 44.

gündelik yaşamda tarihsel olanla derin bir uçuruma neden olması vardır. Dolayısıyla Terry Atkinson ve Michael Baldwin sanat eseri üretirken kendi çağlarının akademik endişelerini taşıdı. Onların teori ve eleştiri metinlerinde sanatın sanat eseri olarak hangi bağlamda üretileceği gibi sınırlamalar kolayca gözlemlenebilir. Bu noktada sürekli olarak manifestolarla teorik kökene bağlanarak üretilen sanatın etkisi de yer yer mevcuttur. Sanattan dile, dilden nesneye ve sonrasında dengeye ulaşan kavramsal sanat adına Terry Atkinson'ın tartışmasında, sanat eserinin hem teori hem de eleştiri barındıran bir çözümleme olduğu savunulmaktadır. Terry Atkinson için eserin ilk üretim niyeti tüm karmaşayı çözmekte ve teori temelini güçlendirmektedir.[39]

Kavramsal sanatın oluşumunun ve gelişiminin kökeninin 1967-1973 arasında etkin olan Art and Language grubuna dayandığı bir kez daha hatırlanabilir. Dilsel bağlamda ise dil aracılığıyla üretilen kavramın ve dilin nesnesinin çok daha eskiye dayandığı, geçmişte dilsel kavram ve sanat olgularının birbirlerinden bağımsız olarak kurgulanmadıkları manifestolardan anlaşılmaktadır. Kuşkusuz 1939 ve 1945 tarihinde henüz doğan Terry Atkinson'ın ve Michael Baldwin'in teorik bağlamda sanatın ulaştığı yeni zirveyi bütünüyle çözümleyebilmeleri olanaksızdı. Ancak onlar, 1966 öncesindeki sanat eserlerinin kavramsal sanattan olmadıklarını savundular.[40] Bunu savunurken sanatçının dil desteğine gereksinim duyduğunu vurguladılar.[41] Ne var ki Richard Wagner *Tristan ve Isolde*'si, *Parsifal*'i tasarlarken söz ile orkestrayı aynı önemle çalışmış, Paul Signac tuvaline manifestosunun adıyla hitap etmiş, Whistler müzik terminolojisindeki noktürn, armoni, senfoni gibi terimleri eserlerinin adı olarak kullanmıştır. Art and Language öncesinde; dil, kavram ve eser arasında bağlantılı olarak çalışan pek çok isim mevcuttur.

---

39 Terry Atkinson'ın 1969'da *Art and Language* dergisi için yazdığı bir metinden kaynak edinilmiştir.

40 Nancy Atakan, "Kavramsal Sanat", *Sanatta Alternatif Arayışlar*, İzmir, 2008, s. 48.

41 *A.g.e.*, s. 48.

Sembolist, sürrealist, fütürist, Blast', Realisticheskiy, Dada, Invecionista, Bianco, Madi, Spaziale per la Televisione, Sublime, Cobra, Sitüasyonist Enternasyonel, Black Mask, Yellow Manifest gibi çok sayıda hareket manifestoyu dil aracı olarak kullanmış ve sanat eserlerinde hem formel hem de kavramsal olarak dile ve dilsel imgelere yaslanmıştı. Duchamp, Braque, Klee, Schwitters, Twombly, Magritte dilsel imgeyi eserlerinde açık olarak uygulamış sanatçılardan yalnızca birkaçıdır.[42] Avrupa'da gündelik hayatta sıklıkla karşılaşılan tarihi herhangi bir kilisede fresk ya da ikonlarda görsel imajları destekleyici dilsel kullanımların varlığı mevcuttur. Erken Hıristiyanlık devrinden itibaren imge ve dil arasındaki bağlantılar nasıl ki dinin yazınsal kurallarına bağlıysa dil ve nesnelerin de yine yazınsal araç olan manifestolara bağlandığı da hatırlanmalıdır.

## Kaynakça

Asociacian Arte Concreto-Invencion, "Manifesto Ivencionista", *Arte Concreta*, Buenos Aires, 1946.

Atakan, Nancy, "Kavramsal Sanat", *Sanatta Alternatif Arayışlar*, İzmir, 2008.

Bozkurt, Nejat, "Theodor Wısegrund Adorno", *Sanat ve Estetik Kuramları*, Ankara, 2014.

Cardinal, Roger, "André Breton: The Surrealist Sensibility", *Mosaic: An Interdisciplinary Critical Journal*, Vol. 1, No. 2, Eros and Literature, 1968.

Cohen, A. Arthur, "Marinetti and Futurism", *The Print Collector's Newsletter*, Vol. 8, No. 6, 1978.

Cullen, Shane; Suchin, Peter, "Art Writing: Measured Words", *Circa*, No. 77, 1996.

Decamous, Gabrielle, "Nuclear Activities and Modern Catastrophes: Art Faces the Radioactive Waves", *Leonardo*, Vol. 44, No. 2, The MIT Press, 2011.

Demirok, Canan, "Manifestolar ve Sanat Hareketleri", *Yeni Sanatlar Sistemi: Kuramlar, Kaynaklar ve Biçim Teorisi*, Cinius Yayınları, İstanbul, 2017.

Dessoir, Max, "Art History and Systematic Theories of Art", *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Vol. 19, No. 4, 1964.

42 Shane Cullen; Peter Suchin, "Art Writing: Measured Words", *Circa*, No. 77, 1996, s. 26.

Doesburg, Theo Van, "Characteristic of Dadaism", *Dada Total*, 1923.

Drott, Eric, "Ligeti in Fluxus", *The Journal of Musicology*, Vol. 21, No. 2, University of California Press, 2004.

Figura, Starr, "Diego Rivera's The Communicating Vessels", *Print Quarterly*, Vol. 13, No. 4, 1996.

Fischer-Defoy, Christine; Crossley, Paul, "Artists and Art Institutions in Germany 1933-1945", *Oxford Art Journal*, Vol. 9, No. 2, 1986.

Fontana, Lucio, "Manifesto Bianco", 1946.

Foster, Hal, "Creaturely Cobra", *October*, Vol. 141, Asger Jorn, 2012.

Franklin, Paul B., "Object Choice: Marcel Duchamp's Fountain and the Art of Queer Art History", *Oxford Art Journal*, Vol. 23, No. 1, 2000.

Glaser, David J., "Transcendence in the Vision of Barnett Newman", *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Vol. 40, No. 4, 1982.

Grindon, Gravin, "Black Mask and Up Against the Wall Motherfucker", *Association of Art Historians*, 2014.

Hage, Emily, "Tristan Tzara's Dada and the Seminal Role of Dada Art Journals in the Dada Movement", *The Journal of Modern Periodical Studies*, Vol. 2, No. 1, 2011.

Haney, David H., "Leberecht Migge's "Green Manifesto": Envisioning a Revolution of Gardens", *Landscape Journal*, Vol. 26, No. 2, University of Wisconsin Press, 2007.

Hanna, Julian; Lewis, Wyndham, "Blasting after "Blast": Wyndham Lewis's Late Manifestos", *Journal of Modern Literature*, Vol. 31, No. 1, 2007.

Hilbersheimer, L., "Kasimir Malevich and the Non-Objective World", *Art Journal*, Vol. 20, No. 2, 1960-1961.

Hilberry, Susanne F., "Naum Gabo; A Construktivist Sculptor", *Bulletin of the Detroit Institute of Arts*, Vol. 54, No. 4, 1976.

Hofmann, Irene E., "Documents of Dada and Surrealism: Dada and Surrealist Journals in the Mary Reynolds Collection", *Art Institute of Chicago Museum Studies*, Vol. 22, No. 2, Mary Reynolds and the Spirit of Surrealism, 1996.

Hubbard, Guy, "Conceptual Learning in the Preparation of the Teacher of Art", *Art Education*, Vol. 17, No. 6, 1964.

Kristiansen, Donna M., "What Is Dada?", *Educational Theatre Journal*, Vol. 20, No. 3, 1968.

Last, Nana, "From Exclusion to Incorporation: Formalism's New Limits", *Thresholds*, No. 33, Formalism, 2008.

MoMA, "The Symbolist Period and Its Aesthetic Source", No. 17, *The Museum of Modern Art*, 1980-1981.

Parer, M. Özlem, "Rus Edebiyatında Fütürizm", *Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi Dergisi*, 42,1-2, 2002.

Perloff, Marjorie, "Violence and Precision": The Manifesto as Art Form", *Chicago Review*, Vol. 34, No. 2, 1984.

Pike, C., "Introduction", *The Futurist, the Formalist and the Marxist Critique*, London: Ink Links, 1979.

Polcari, Stephen, "Barnett Newman's Broken Obelisk", *Art Journal*, Vol. 53, No. 4, Sculpture in Postwar Europe and America, 1994.

Puchner, Martin, "Dada ve Avangardın Enternasyonalizmi", 2012.

Scheyer, Ernest, "German Expressionist Prints, Drawings and Watercolors: Die Brücke", *Bulletin of the Detroit Institute of Arts*, Vol. 45, No. 3/4, Detroit Institute of Arts, 1966.

Selz, Peter, *German Expressionist Painting*, Berkeley: University of California Press, 1974.

The Museum of Modern Art, "German Expressionism: The Graphic Impulse", Basın Bildirisi, 2011.

Tuma, Keith, "Wyndham Lewis, Blast, and Popular Culture", *ELH*, Vol. 54, No. 2, The Johns Hopkins University Press, 1987.

Vergo, Peter, "Music Modernism and the Visual Arts from the Romantics to John Cage", *The Music of Painting*, 2010.

White, Anthony, "TV and not TV: Lucio Fontana's: Luminous Images in Movement", *Grey Room*, No. 34, 2009.

# Katılımcı Sanat Modeli ve İlişkisel Estetik Bağlamında Güncel Sanat Pratiklerinde Değer Kriterleri

*İlke Mısra Uzun*

## Çağdaş Yapıt Formunda İzleyicinin Rolü Üzerine

Duchamp'ın sıkça alıntılanan, "Resmi izleyici yapar" şeklindeki ifadesi, sanatta kavramsal temelli düşüncenin önünü açan ve sanatçıyı dokunulmaz/erişilmez konumundan alaşağı eden nihilist bir tonda söylenmiş olduğunu düşündürse de Duchamp, 1957 yılında yayımlanan kısa bir metninde (The Creative Act)[1] bu düşüncesini belirginleştiren bazı açıklamalar sunmaktadır. Burada ifade edilen, Duchamp'a göre, sanatçının hiçbir zaman yapıtı hakkında tam bir bilince sahip olamayacağı; sanatçının niyetleri ile, gerçekte olanlar arasında, söylemek istedikleri ile yapıtın söyledikleri arasında daima bir "fark" bulunacağı şeklindedir ki bu "fark" gerçek yapıtı meydana getirmektedir.[2] Bu şekilde, yapıt bir "anlam üretme makinesi" olarak, her bir izleyicinin alımlamasıyla beslenerek, daima güncellenerek kurulan ve üretilen bir göstergeler ve değerler düzeneğini harekete geçirir. Burada izleyicinin yapıtla kurduğu ilişki içerisinde anlam üretim sürecine doğrudan dahil olduğu ve sürekli bir oluş halinde üretilen "fark" ve "yorum", yapıtın tekil ve biricik yaratıcısının konumunu sarsarak, yapıtın direngen istikrarını bozar, anlamı sürekli "çoğaltan" ve "çoğullaştıran" bir yapıya doğru evrilir. Yapıt, izleyiciyle ilişkisinde bu gerilimi koruyarak, ondan dikkatli ve aktif bir bakışı talep eder ki bu da "yaratıcı katılım"ı gerekli kılar.

1 *Art News*, cilt 56, no:4, New York, 1957.

2 Octavio Paz, *Marcel Duchamp/ Çırılçıplak Soyulmuş Görüntü*, çev. Şule Demirkol, İstanbul, Everest Yayınları, 2017, s. 87.

Bir anlam üretme makinesi olarak yapıtın, daha sonra alacağı biçimler, Eco'nun *Açık Yapıt*'ı (1962) , Foucault'nun "Müellif Nedir?"i ve Barthes'ın "Yazarın Ölümü"yle (1968) tekil müellifliği sorgulayan, açık uçlu, nihai olarak bitmiş bir anlatıdan ziyade sürece dayalı, anlamın kolektif üretimini güncelleştiren yazın ve sanatlar alanında çeşitli kuramsal metinlerin de konusunu oluşturur; ayrıca bu yaklaşımlar, özneler-arası ilişkiler bağlamında felsefede fenomenolojiden, psikanalizde özne kuramından ayrı düşünülemeyecek denli iç içe ve çok katmanlı tartışmaları da beraberinde getirir.

Duchamp'ın, sanatı üreten bu "öznel düzeneği" tarif ederken başvurduğu "sanat katsayısı"nı onun kullandığı şekliyle kavramamız önemlidir.[3] Burada Duchamp'a göre sanatçı, "zamanın ve mekânın ötesindeki labirentten çıkış yolunu arayan, aracı bir

3 *Bkz.* Marcel Duchamp, Pasajlar /*Yaratıcı Edim*, skopbülten, çev. Kemal İz, 2012. http://www.e-skop.com/skopbulten/pasajlar-yaratici-edim/944#_ednref1 (Erişim tarihi: 28.03.2018)
"Dolayısıyla, "sanat katsayısı"na atıfta bulunduğumda, yalnızca büyük sanata atıfta bulunmadığım; fakat ister kötü, ister iyi ister vasat olsun, ham halde *–à l'état brut–* olan sanatı üreten öznel düzeneği tarif etmeye çalıştığım anlaşılacaktır. Yaratıcı edimde, sanatçı, tamamen öznel bir tepkimeler zinciri yoluyla, niyetten gerçekleştirmeye gider. Sanatçının gerçekleştirmeye yönelik mücadelesi, en azından estetik düzlemde tamamen bilincinde olmadığı –ve olmaması gerektiği– bir dizi çaba, acı, tatmin, ret ve karardan oluşur. Bu mücadelenin sonucu, niyet ile onun gerçekleştirilmesi arasındaki fark, sanatçının ayırdında olmadığı bir farktır. Sonuç olarak, yaratıcı edime eşlik eden tepkimeler zincirinde bir halka eksiktir. Sanatçının, niyetini tümüyle ifade etmedeki yetersizliğini temsil eden bu boşluk, gerçekleştirmeye niyetlendiği ile gerçekleştirdiği arasındaki bu fark, yapıtta kapsanan kişisel "sanat katsayısı"dır. Diğer bir ifadeyle, kişisel "sanat katsayısı", niyet edilen ama ifade edilmeyen ile niyet edilmeden ifade edilen arasındaki aritmetik ilişki gibidir. Bir yanlış anlamayı önlemek adına, bu "sanat katsayısı"nın, *à l'état brut* sanatın kişisel bir ifadesi olduğunu anımsamalıyız; yani hâlâ ham halde olan ve seyirci tarafından melasından 'arıtılması' gereken saf şeker gibi. Bu katsayı basamaklarının seyircinin hükmü üzerinde bir etkisi yoktur. Seyirci, dönüşüm fenomenini deneyimlediğinde, yaratıcı edim başka bir yön kazanır: Atıl maddeden sanat yapıtına olan değişimde, gerçek bir başkalaşım meydana gelmiştir. Ve seyircinin rolü, estetiğin terazisinde yapıtın ağırlığını belirlemektir."

varlık [mediumistic being][4] gibi davranır." Ayrıca, hem aracı hem de spiritüel mesajların ileticisi gibi anlamları bir arada karşılayabilen "mediumistic being" olarak sanatçıyı düşünürken, Beuys'un kendisini bir şaman olarak görmesini ve onun şamanik ritüelleri andıran performanslarını -ki o da "herkes sanatçıdır" diyerek, sanatçı-izleyici arasındaki hiyerarşi ve otoriteyi sarsacak biçimde sanatsal pratiği herkesin katılımına açık, demokratik bir kamusal zemine yayarak düşünüyordu- burada anabiliriz. Dolayısıyla Duchamp tarafından, bir aracı olarak sanatçının, yapıtını icra ederken mutlak estetik bir bilince sahip olduğu inkâr edilerek, yapıtın sanatsal icrasındaki tüm kararların saf sezgiye dayandığı düşünülür. Sanatçının kendi yapıtını, ussallaştırılmış birtakım niyetlerle açıklamaktaki ısrarı başarısız bir girişimdir, yapıt her zaman bu ussallaştırmalara direnen ve onu aşan bir boşlukta var olmayı sürdürecektir ki bu boşluk, yapıtın hem tarihe yenik düşmesini engelleyen hem de izleyicinin her daim kendi anlam ve gösterge yolculuğuna girişmesini teşvik etmek için kullanacağı türlü olasılık ve potansiyellere açılan bir kapı olarak düşünülebilir.

Burada, Duchamp tarafından, bir deneyim ve bilginin üretim alanı olarak sanat, kendi özgül yöntemleriyle deneyimini sezgisel olana açarak epistemolojik bir kopuş gerçekleştirmektedir. Mantık ve sezginin bilgide, zorunlu olarak bölünmez bir birlik içinde bulunduğu ortadadır; fakat burada sanat, etik ve estetik yargıları da kendi bünyesinde barındırarak gerçekliğin, sezgisel bir araştırma ve deneyim laboratuvarına dönüşür. Sanatsal yaratım süreci ve yapıtın alımlanma süreci de, zihnin duyusal-mantıksal-sezgisel işleyişini takip ederek gelişir. Sanatsal içerikte, salt mantıksal olanın otoritesine "el konulur" ve sanat, mantıksal olanı bünyesinde koruyup aşarak onu sezgisel olana açar. Sanatsal

4 *Bkz.*: http://www.e-skop.com/skopbulten/pasajlar-yaratici-edim/944#_ednref1 "Latince kökeni "orta" anlamına gelen *medium* sözcüğü 1600'lerde "aracı, vasıta" gibi anlamlar kazanmıştır. 1800'lü yıllara gelindiğinde hem yağlıboya veya suluboya gibi sanatsal üretim tekniklerini belirtmek üzere kullanılmış hem de "spiritüel mesajların ileticisi/medyum" anlamı kazanmıştır -çn."

avangard hareketler de modernizmin idealist ve teleolojik versiyonuna karşıt bir biçimde; modern akılcılığın, nedenselciliğin ve teleolojinin hâkim olduğu bir dünyada akıldışı ve rastlantısallık yoluyla özgürleşmenin yollarını aramıştır (Dada, sürrealizm, situasyonistler).

Dolayısıyla "yazar ya da sanatçının niyeti olarak yapıt" ile "izleyici/okuyucu tarafından alımlanan yapıt", uzlaşmaz bir ilişki içinde varlığını sürdürür; yapıt, yaratım sürecinde önceden kurgulandığı şekliyle doğrudan ve dolaysız bir ilişki içerisinde değil, daima ortak bir varoluşta ortaya çıkardığı anlam çokluğuyla zenginleşir. Yazarın ya da sanatçının niyetini aşan yapıtın, kolayca tüketilemezliği, anlamın açık-uçluluğuna bağlı olarak evrilir; öte yandan yazar ya da sanatçının yapıtı üzerindeki bu denetimsizliği, doğal olarak yapıtını, iradi bir düzende diretmek yerine kendini iradesiz ve rastlantısal bir düzenlemeye tabi tutmasıyla şekillenerek, tarihin akışı içerisinde gerçekleşmesini mümkün kılar ve bu durum da yapıtın ebedi konumunu ve kalıcılığını güçlendirmektedir.

Blanchot, 1947 yılında kaleme aldığı "Edebiyat ve Ölüm Hakkı"[5] adlı, -yazar-yapıt-okuyucu ilişkisi bağlamında Duchamp'ın, sanatçı-yapıt-izleyici ilişkisine dair geliştirdiği düşüncelere paralel- yazın alanındaki yaratım sürecini ve tekil müellifliği sorguladığı özgün metninde, bu paradoksal ilişkiyi, ondan bir on sene önce fakat daha farklı bir şekilde zaten gündeme getirmiştir. Burada Blanchot Hegelci bir perspektifi takip ederek, eserin hakikatini ve ebediliğini oluşturan şeyin, tam da yazarının önce kendi özgül deneyimini, daha sonra eserini yadsıyarak oluşturduğu düzlemde gerçekleşeceğini gösterir bize. Bu metin, yalnızca edebi bağlamda değil aynı zamanda kavramsal olarak yaratım sürecinin "yadsıma ve aşma" üzerine kurulu işleyişinin bu karmaşık kökenine dair de oldukça derinlikli bir yaklaşım

5 Özgün adı "La littérature et le droit à la mort" olan 1947 tarihli bu yazı, Blanchot'nun *De Kafka à Kafka* (1981; *Kafka'dan Kafka*'ya adlı kitabındandır; Türkçede ilk kez *Defter* dergisinin 22. sayısında yayımlanmıştır.

sunar; örneğin bir süre sonra eser üretmeyi reddederek eylemsizliği seçmesi ve yapıtlarının fetişleştirilmesine karşılık daima üst-ironi yoluyla yapıtını inkâr ederek onu eleştirel ve kavramsal olarak askıda bırakan Duchamp'ın manevralarını anlamamıza da yardımcı olur:

> ...Yazar, başkalarının eseriyle ilgilendiklerini görür, fakat esere gösterdikleri ilgi, eseri kendisinin katıksız aktarımı haline getireninkinden farklı bir ilgidir ve bu ilgi eseri değiştirir, onu başka bir şeye dönüştürür, yazarın onda o ilk mükemmelliği görmediği bir şeye. Eser onun için yok olmuştur, başkalarının eseri haline gelmiştir, onların olduğu, onun ise olmadığı bir eser haline, değerini başka kitaplardan alan bir kitap, onlara benzemediği zaman özgün olan, onların yansıması olduğu için anlaşılan bir kitap. [...] Böylece yazar eserin içindedir, ama eserin kendisi yok olmuştur. Deneyimin bu ânı özellikle kritik bir andır. Onun üstesinden gelebilmek için her çeşit yorum girer devreye. Örneğin yazar yazılan Nesne'nin mükemmelliğini korumak ister, bunun için de onu mümkün olduğunca dışarıdaki hayattan uzakta tutmaya çalışır. Eser onun meydana getirdiği şeydir, satın alınan, okunan, öğütülen, dünyanın seyrine göre yüceltilen veya ezilen o kitap değildir. Peki ama o zaman eser nerede başlar, nerede biter? Hangi anda var olur?[6]

Yaratım sürecinin bu karmaşık doğasına karşılık Blanchot, yazarın/müellifin bu duruma bir çözüm olarak kendi kendini ortadan kaldırmayı kabul etmesinin bir sonucu olarak, "eserde önemli olan tek şey onu okuyandır" şeklinde kurulan denklemin içerdiği tehlikeleri de gözler önüne sermektedir. Burada bu türden bir yaklaşım olacağı halinde ortaya çıkan durumu tıpkı Duchamp'ın "Resmi izleyici yapar" ifadesiyle karşılaştırabileceğimiz şekilde şöyle dile getirmektedir:

---

6 Maurice Blanchot, *Karanlık Thomas*, çev. Sosi Dolanoğlu, İstanbul, Metis Yay., 2015, s. 100-1.

> ...Kitabı okur meydana getirir; onu okuyarak onu yaratır; onun hakiki yazarı odur, yazılan Nesne'nin bilinci ve yaşayan özüdür; böylece yazarın tek amacı bu okur için yazmak ve onunla bir olmaktır. Umutsuz bir girişim. Zira okur kendisi için yazılmış bir eseri istemez, o içinde bilinmeyen bir şey, farklı bir gerçeklik, onu dönüştürebilecek ve onun da kendi içinde dönüştürebileceği ayrı bir ruh bulacağı yabancı bir eser ister. Okunmak için meydana getirilen eserin anlamsızlığı buradan kaynaklanır, kimse onları okumaz. Başkaları için yazmanın, başkalarının sözünü meydana çıkarmak ve onları kendilerine keşfettirmek için yazmanın tehlikesi buradan doğar: Çünkü başkaları kendi seslerini değil, bir başkasının sesini, gerçek, derin, hakikat kadar rahatsız edici bir ses duymak isterler.[7]

Eser Blanchot'nun ifade ettiği şekilde, "kamu gerçekliğine, gerçekliklerin tepkimesiyle oluşan ve bozulan bu yabancı gerçekliğe" ve "alınıp satılan dünyanın seyrine göre yüceltilen" bir şeye dönüştüğü zaman Duchamp da üst-ironi yoluyla hazır-yapıtla iki yönlü bir reddetmeyi devreye sokar, hem nesnenin kendisi hem de jestin kendisi reddedilir. Bu bakımdan hazır-yapıtlar, estetik beğeninin devre dışı bırakılması sonucunda sanatçının keyfi bir jesti sonucu sanat yapıtına dönüşen anonim nesnelerdir; fakat bunun bir sonucu olarak bu jest "sanat nesnesi" kavramına da karşı saldırı mahiyetindedir.

Öte yandan Duchamp'ın açıklaması, Octavio Paz'a göre yaratım eyleminin ya da sürecinin tümünü kavramamız için yeterli değildir:

> "İzleyici elbette sanatçının hayal ettiğinden farklı bir yapıt yaratır, ama bu iki yapıt arasında, yani sanatçının yapmak *istediği* ile izleyicinin gördüğünü *düşündüğü* yapıt arasında bir *gerçek* vardır: Yapıt. O olmadan izleyicinin içine gireceği bir

7 *A.g.e.*, s. 101.

yeniden yaratım süreci mümkün olmaz. Bakan kişinin bakışını yaratan yapıttır, en azından bir çıkış noktası sunar: İzleyici yapıttan yola çıkarak ve onun sayesinde yeni bir yapıt üretir. Bir tablonun, bir şiirin ya da herhangi başka bir sanatsal yapıtın değeri, onda görebildiğimiz göstergelerin ya da anlamların ve bunları farklı şekillerde bir araya getirmemiz için sunduğu olasılıkların ne kadar çok olduğuyla orantılıdır. Yapıt, bir *anlam üretme* makinesidir."[8]

Buradaki sanatçı-yapıt-izleyici ilişkisinde bir "ara nesne" olarak sanat yapıtının, hem sanatçı hem de izleyicinin bağlantı kurabileceği bir "üçüncü terim" olduğuna yapılan vurgu, Ranciére'in önerdiği estetik rejime[9] de yakın bir konumdadır ve aslında yapıtın tüm bu estetik paradigmalarının içerisinde değerlendirilmesi gerektiğine dair önemli bir vurguyu da içerir. Ranciére'in ifade ettiği, "dolayım" olarak yapıt, üçüncü bir şey olarak arada ve mesafeli konumdadır: Burada "sanatçı ve seyirci arasında bir mesafe olduğu gibi, bir gösteri olarak sanatçının fikri ile seyircinin hissiyatı veya anlayışı arasında özerk bir şey olarak bulunan icranın bünyesinde de ayrılmaz biçimde var olan bir mesafe"[10] bulunmaktadır. Dolayısıyla Ranciére'e göre, "icra, sanatçının bilgisinin veya ruh halinin seyirciye aktarımı değildir. Tüm tekdüze iletimi ve neden sonuç özdeşliğini bertaraf eden, hiç kimsenin

8 Octavio Paz, *Marcel Duchamp/ Çırılçıplak Soyulmuş Görüntü*, çev. Şule Demirkol, İstanbul, Everest Yayınları, 2017, s. 87.

9 http://www.e-skop.com/skopbulten/katilimci-sanatin-acmazlari/2634#_edn5 (Erişim tarihi: 31.03.2018) Rancière, "Emancipated Spectator", Frankfurt'ta konuşma, Claire Bishop'tan alıntı: "Jacques Rancière de başka bir paradigma önerir: Estetik rejim, oluşumu gereği çelişkilidir, özerklik ile yaderklik arasında sürekli gidip gelir. Rancière'e göre sanatta da eğitimde de, dolayımlayıcı bir nesnenin varlığı gereklidir – sanatçının fikri ile seyircinin duygusu ve yorumu arasında duran bir gösteri: "Bu gösteri, her iki tarafın da atıfta bulunabileceği, ama 'eşit' ya da 'bozulmamış' bir aktarımı engelleyen bir üçüncüdür. İkisi arasındaki bir dolayımdır. [...] Onları bağlayan şey, aynı zamanda onları ayırmak zorundadır."

10 Jacques Ranciére, *Özgürleşen Seyirci*, çev. E. Burak Şaman, İstanbul, Metis Yay., 2015, s.19.

tapusunu cebine koyamayacağı, kimsenin anlamı üzerinde tekel kuramayacağı, o üçüncü şeydir icra."[11]

Bu bakımdan, sanatın görsel ya da yazınsal hiçbir formu, izleyici ya da okurla girdiği ilişkiden bağımsız olarak zaten düşünülememektedir. Dolayısıyla katılımcı sanat derken, katılımcısı olmayan bir sanatın —ki yalnızca, eseri alımlamak ya da tüketmek dahi zihinsel bir süreçtir ve aktif ve yaratıcı bir katılımı gerektirmektedir— mümkün olmadığı ortadayken buradaki "katılım"a ve "katılımcı" olmaya dair yapılan vurgu nereden gelmektedir? Burada tekrar, Duchamp'ın yaklaşımını hatırlatmakta fayda var:

> "Duchamp sanatla hayatı, yapıtla izleyiciyi bağdaştırmak ister. Fakat daha önceki dönemlerin deneyimlerini tekrar etmemek gerekir ve Duchamp da bunu bilir. Hayata dayalı sanat demek sosyalleşmiş sanat demektir, sosyal sanat ya da sosyalist sanat demek değildir, güzel ya da sadece dekoratif nesnelerin üretilmesine kendini adayan bir eylem hiç değildir. Hayata dayalı sanat, Mallarmé'nin şiiridir ya da Joyce'un romanı: En zor sanattır. İzleyiciyi ve okuru, sanatçıya ve şaire dönüştürmeye zorlayan sanattır."[12]

Dolayısıyla, hayatla sanat, yapıt ve izleyici ilişkisinin sürekliliği sanata içkin olarak düşünülmektedir. Yapıtın en karmaşık formları zaten izleyicinin yaratıcı katılımını gerektirmekte, onunla beraber anlam kazanmaktadır.

Öte yandan, kavramsal sanatın öncülleri ve avangard hareketlerin sanat pratiklerinde, kapitalist yapı içerisinde fetişize edilen meta olarak ticari sanat nesnesinin reddedilmesi, bir tür anti-estetiğin benimsenmesine ve nesne temelli biçimci sanat fikrininin giderek düşünsel eyleme ve burjuva kamusal alanından, yeni tip kamusallıklara açılmasına yol açmıştır. Bu bakımdan, avangardın sanatın izler kitlesiyle olan ilişkisi hem belirleyici

11 *A.g.e.*, s.20.

12 Octavio Paz, *Marcel Duchamp/ Çırılçıplak Soyulmuş Görüntü*, çev. Şule Demirkol, İstanbul, Everest Yayınları, 2017, s.88.

burjuva kamusal alanını aşarak, onun piyasayla ilişkisine direnir; sanatın kurum/eleştirmen/piyasa/nesne odaklı Greenberg'cü modernist ideali ve biçimci, özerk bir bir yapı olarak iktidarını dışlar. Diğer yandan burjuva kamusal alanından dışlanan izler kitleye ulaşma arzusu taşıyarak, sanatın yeni tip kamusallıklar düşünme potansiyelini izleyiciyle işbirliğine girdiği, doğrudan eyleme ve katılıma kışkırttığı stratejilerle, geniş bir izleyici kitlesini provokasyon ve performatif eylem biçimleriyle kapsar. Bu bakımdan bu avangard müdahaleler, hem belirleyici iktidar yapılarına karşı dönemlerine özgü çarelerle geliştirilen farklı formlar, hem izleyici hem de kurumsallaşmış sanat piyasasıyla girdikleri ilişkiler içerisinde alternatif mübadele olanakları geliştirmeyi arzulamış, izleyicisiyle herhangi bir aracı kurum olmadan gireceği doğrudan ve karşılıklı etkileşim ve ilişkisellik üzerinden girilecek diyalog ve karşılaşmayı önemseyerek; deneyimi kamusal alana ve sokaklara taşımayı acil bir ihtiyaç olarak görmüştür. Bishop, 20. yüzyıl boyunca değişen toplumsal ve tarihsel dönüşümle beraber, sanattaki katılımcının kimliği de çok farklı şekillerde tahayyül edildiğini söylemektedir: "kalabalıktan (1910'lar), kitlelere (1920); halktan (1960 ve 70'ler), dışlananlara (1980'ler); cemaatten (1990'lar), katılımları *reality* programları ve sosyal ağlarla süreklilik içinde olan günümüz gönüllülerine..."[13]

İzleyici cephesinden bakıldığında ise bu değişim, Bishop açısından, "bir rol talep eden izleyiciden (ki, ön sahnenin kontrolünü elinde tutan avangard sanatçılara karşı düşmanlık biçiminde ifade bulmuştur), sanatçının, kendisi için tertiplediği tuhaf deneyimlere maruz kalmaktan memnun olan bir izleyiciye, sonra da eserin ortak üreticisi olmaya teşvik edilen (ve zaman zaman bu katılımı için ücret ödenebilen) bir izleyiciye geçilmesi"[14] şeklinde sıralanmaktadır.

13 Claire Bishop, "Katılımcı Sanatın Açmazları", çev. Elçin Gen, skopbülten, 2015. *bkz.* http://www.e-skop.com/skopbulten/katilimci-sanatin-acmazlari/2634#_edn5 (Erişim tarihi: 12.04.2018)

14 Claire Bishop, *a.g.m.*, (Erişim tarihi: 12.04.2018)

Bu noktada dönemlerine göre katılımcı kimliğinin çok farklı şekillerde tahayyül edilmesi ve izleyicinin "pasif/edilgen" durum içerisinde değerlendirilmesi sonucu katılıma atfedilen değer ve baştan konumlar tayin eden bu kurgusal yaklaşımın içerdiği aktif/pasif karşıtlığı bazı açılardan indirgeyici de olabilmektedir. Bu bağlamda Ranciére'in paradigmatik yaklaşımını takip ederek Bishop, bu aktif/pasif ikiliğinin her zaman bir kilitlenmeyle sonuçlanacağını söylemektedir, zira:

> Ya seyirci, sahnede sanatçı bir şey yaparken hiçbir şey yapmadığı için kötülenir ya da tersine, bakabilen, fikirler üzerine düşünen ve dünyayla aralarına eleştirel bir mesafe koyanlara nazaran daha aşağıda görülür. Bu iki pozisyon yer değiştirebilir, ama yapı aynı kalır. Ranciére'in tartıştığı gibi, her iki pozisyon da nüfusu bir yanda becerikliler, diğer yanda beceriksizler olarak ikiye böler. Aktif pasif ikiliği indirgeyici ve verimsizdir, çünkü eşitsizliğin bir alegorisi olarak hizmet eder."[15]

Ranciére, *Özgürleşen Seyirci* kitabında, dramaturgların ve tiyatro reformcularının, aptallaştıran pedagoglarla aynı inancı paylaştığını düşünerek sorar: "Yerinde oturan seyircinin etkin olmadığını söylememize izin veren şey, etkin ve edilgen arasında önceden kurulmuş radikal bir karşıtlıktan başka nedir ki?"[16] Dolayısıyla seyirci ile, icra eden sanatçı arasındaki aktarımın, bakış üzerinden edilgenlikle özdeşleştirilmesi eleştirilmektedir. Dolayısıyla, bakma ile eylemde bulunma arasındaki karşıtlığın sorgulanması gerekir çünkü, bakma ve yapma arasında ilişkileri kuran olgular, tahakküm ve boyun eğdirme yapılarına ait olarak görülmektedir. *Özgürleşen Seyirci* de bu "özgürleşme"nin, bakmanın da eylemde bulunmak kadar, "konumların dağılımını teyit eden

15 Claire Bishop, *Yapay Cehennemler - Katılımcı Sanat ve İzleyici Politikası*, çev. Mine Haydaroğlu, İstanbul, Koç Üniversitesi Yay., 2018, s. 47.

16 Jacques Ranciére, *Özgürleşen Seyirci*, çev. E. Burak Şaman, İstanbul, Metis Yay., 2015, s.17.

ya da dönüştüren bir eylem" olduğunu anladığımızda gerçekleşeceği söylenmektedir. Dolayısıyla burada, Duchamp tarafından "yaratıcı katılım" olarak ifade edilen zihinsel katılım, sanatçının niyeti ile "yorum" arasındaki farkın yapıtla dolayımlanması durumu, Ranciére tarafından seyircinin "etkin bir yorumcu" olarak konumlandırılmasına benzer şekilde düşünülebilir:

> Seyirci de eylemde bulunur... Gözlemler, seçer, karşılaştırır, yorumlar. Gördüğünü, diğer sahnelerle, başka yerlerde gördüğü başka şeylerle ilişkilendirir. Karşısında duran şiirin öğeleriyle kendi şiirini oluşturur. Seyirci, icrayı kendi usülünce yeniden oluşturarak katılır icraya; örneğin, yaşam enerjisinden saf bir görüntü yaratmak ve bu saf görüntüyü okuduğu veya hayal ettiği, yaşadığı veya uydurduğu bir hikayeyle ilişkilendirmek için, icranın iletmesi beklenen yaşam enerjisinden kendini koruyarak yapar bunu. O halde seyirciler, hem mesafeli seyirci hem de kendilerine sunulan gösterinin etkin yorumcularıdır.[17]

Özellikle sanatın fetişize edilmesi ve yüksek kültürün hâkimiyeti altına girmesiyle beraber, maddesizleştirilmiş (pazarda dolaşıma girmesini zorlaştıran) performatif ve doğrudan karşılaşmaya dayalı formlar stratejik olarak geliştirilmiş ve özellikle tercih edilmiştir; —daha sonra bunlar da piyasa tarafından kapılabilecek biçimlere dönüşse de— avangard sürekli piyasayla yıpranmış bir ilişkiyi sürdürme eğiliminde olmuştur. Bitmiş bir eser karşısında, izleyicinin yalnızca tefekküre dalması ya da eserin izleyicisinden zihinsel olarak yaratıcı katılım talep etmesi durumu, yetersiz bulunarak izleyicinin "pasif" konumu, "aktif" katılımcıya dönüştürülerek doğrudan eyleme, deneyime ve etkileşime vurgu yapan bir yaklaşımla pekiştirilmiştir.

Dolayısıyla, buradaki katılımcılık özellikle izleyicinin zihinsel bir katılımından çok, performatif bir dizi eylemle kurgulanan doğrudan izleyicinin katılımcıya dönüştürüldüğü, karşılaşmaya

17 *A.g.e*, s. 18.

yönelik performanslara ve işbirliğine dayanan bir kurgusal içeriğe işaret etmektedir. Bu kurgusal içerik, her ne kadar sanatçının belirli birtakım niyetlerinin toplamından oluşsa da, belirsizliğe ve rastlantıya kucak açarak; sanatçının yapıtı üzerindeki kontrolünü kaybetmesine neden olmakta ve onun risk almasını gerektirmektedir. Öyle ki bu tür performanslara dayanan yapıtlar, katılımcının davranışlarının belirsizliği, rastlantıya ve karşılaşmalara dayalı önceden kestirelemeyen doğası gereği sanatçı tarafından bile öngörülemeyen bir süreç olarak işlemektedir.

Sanatçılar gitgide meta-nesne olarak sanat üretimini reddederek; sanat nesnesi, sanatçı ve izleyici arasındaki geleneksel ilişkiyi tersyüz edecek yaklaşımlar geliştirmeye özellikle ilgi duymaya başlamışlardır. Sanatçı bitmiş, taşınabilir, metaya dönüşebilir, piyasada artı değer üreten meta-nesnesi üreticisi olmaktan çok, sembolik değer üreten, "'durumlar'ın *(situations)* ortağı ve üreticisi" olarak görülmeye başlamıştır. Bu dönüşüm bir anlamda, hizmet sektörüne ve "deneyim ekonomisi"ne geçildiğinin göstergesi olarak da okunmaktadır. Yapıtın anlamı açık uçluluğa evrilir; bitmiş bir nesneden çok, süreçsel olarak şekillenen başı-sonu belirsiz ve bir şekilde "katılımcı"ların deneyimleriyle ve kolektif olarak üretilen bir sanatsal düşünme pratiği haline gelir. Yapıtlar, katılımcıyla etkileşime girilen, demokratik bir uzamda ürettiği "ilişkisel form"lara, önerilen müzakere yöntemlerine göre değerlendirilmeye tabi kılınır. Öte yandan, Bourriaud, 90 sonrası ilişkisel sanat pratiklerinde, sözde "kavramsal" bir sanata dönüldüğüne dair polemikleri kısa yoldan bitirmek için, bu işlerde hiçbir şekilde "maddesizliğin" yüceltilmediğini de hatırlatmaktadır:

> Bu sanatçılardan hiçbiri kavrama ya da 'performanslara' ağırlık vermiyor, artık pek bir anlam taşımayan kelimelerdir bunlar. Tek kelimeyle, bir işin süreci, o işin maddeleştirme biçiminden üstün tutulmuyor günümüzde (process art'ın ve kavramsal sanatın tersine; onlar, nesneye zarar verme pahasına akılsal süreci fetişleştirilerdi). Bu sanatçıların kurduğu dünyalarda, nesneler tam tersine dilin bir parçasını oluşturuyor, nesne ve

dil, ötekiyle ilişkinin vektörleri gibi kabul ediliyor: Bir bakıma, bir nesne bir telefon konuşması kadar maddesizdir ve akşam yemeğinde çorba içmekten ibaret bir yapıt, bir heykel kadar maddi'dir.[18]

Diğer yandan, bir bakıma kamusal alanda gerçekleştirilen işlerin dokümantasyonunun, fotoğraf ya da arşivsel yerleştirme şeklinde galeri ve müzelerde sergilenmesiyle beraber, sanatçıların, sosyal ve politik hedeflerinden taviz verip uzlaştığı düşünülmekte; bu bakımdan galerilerin (işbirliğine dayalı sanattaki "aktif" ortak üretimle kıyaslandığında) "pasif" bir alan yarattığı, ayrıca elit kültür hiyerarşilerini kuvvetlendirdiği de öne sürülmektedir.

Öte yandan sanatçıların izleyiciyi katılımcıya dönüştürme arzuları ya da sanatsal üretimi demokratik bir zemine yayma fikriyle beraber gelişen işbirliğine dayanan bu yaklaşımlar, yalnızca 1990 ve 2000'li yılların meşguliyeti olarak görülmemektedir: Happening'ler, Fluxus talimatları, 1970'lerin performans sanatı, Beuys'un "herkes sanatçıdır" ifadesi Bishop tarafından hatırlatılmaktadır.[19] Aynı zamanda sanat eserinde izleyiciliğin etkinleştirilmesi ve izleyici katılımı bağlamında geliştirilen yapıt formlarının da "1920'lerin Alman deneysel tiyatrosundan yeni dalga sinemasına ve 1960'ların yeni romanına, 1970'lerin minimalist heykelinden, post-minimalist yerleştirme sanatına, Beuys'un toplumsal heykelinden 1980'lerin angaje performans sanatına"[20] kadar geçmişten gelen bir geleneğe de sahip oldukları söylenmektedir.

Bu bakımdan, son yıllarda da giderek artan bir şekilde, izleyiciye "belirli bir sözleşme, daha az ya da daha çok somut toplumsallık modelleri sunan" bu pratiklerin benimsenmesi ve performans, heykel, enstalasyon, toplumsal etkinlik vs gibi tanımlamaları zorlaştıran formları, Nicolas Bourriaud'yu bu pratikleri okumaya

18 Nicolas Bourriaud, *İlişkisel Estetik*, çev. Saadet Özen, İstanbul, Bağlam Yay., 2005, s.76.

19 Claire Bishop, "Antagonizma ve İlişkisel Estetik", *Olasılıklar, Duruşlar, Müzakere / güncel sanatta kamusal alan tartışmaları* içinde, s. 36.

20 Claire Bishop, *A.g.m.*, s. 46.

yönelik bir form kuramı oluşturmaya yönlendirmiştir.

Duchamp'ın "yaratıcı katılım" metninde ifade ettiği, sanat yapıtında izleyici/alımlayıcının müdahale alanına belirgin bir sınırlama getirme eğilimindeki bu "sanat katsayısı"yla açılan düşünsel uzam, Bourriaud'ya göre, "bugün kültürel nesnenin geçişliliğini bir oldubitti gibi ortaya koyan bir karşılıklı-eylemlilik kültüründe erimektedir" ve bu açıdan Duchamp'ın aritmetik ilişkisi, Bourriaud'ya göre bugün "karşılıklı-eylemliliğin hacminin payı, iletişim vektörlerinin toplamı içinde artar"[21] şeklinde kurulmaktadır.[22] Bu açıdan her sanat yapıtı, "ilişkisel bir nesne gibi, sayısız taraf arasındaki bir tartışmanın geometrik noktası" olarak tanımlanabilmektedir: Sanat alanının dışında ilişkiler üretmek, güncel sanatın özgünlüğünün farkına varmamızı olası kılmaktadır, çünkü sanat yalnızca kendine sosyo-ekonomik dayanaklar sunan iç ilişkilerinin (kendi üzerine kapanan modernist yaklaşım) tersine, "bireyler ya da gruplar arasındaki, sanatçı ve dünya arasındaki, ve geçişlilikten dolayı bakan-kişiyle dünya arasındaki ilişkileri" değerlendirmenin önemi vurgulanmaktır.[23]

Sanat yapıtının, özellikle sanatsal eleştiri ve toplumsal eleştiri arasındaki gerilimi sürdüren katılımcı odaklı yaklaşımları değerlendirilirken bu estetik paradigmadan uzaklaşılarak, yalnızca ahlaki ve etik ölçütler içerisindeki kategorilere indirgenmesine de direnir. Bu bakımdan, etik ve estetik bağlamında, sosyal içerik ve politik angajmanla işleyen sanatsal proje ve işlerde, çoğu zaman sanatın estetik rejiminin, imgelerin etik-ahlaki rejimi uğruna kurban edilmesi gibi yeni bir paradoksal durum söz konusudur. Bu tartışma ölçütlerinin, mecra olarak insanı kullanan bir sanat pratiği için, kaçınılmaz olarak etik yönde ilerlemesini açıklamaktadır; fakat sanatçının niyetiyle, yorum arasındaki bu gerginliğe belirli bir mesafe alan yapıtın ürettiği tartışmayı küçümser görünmektedir.

21 Nicolas Bourriaud, *İlişkisel Estetik*, çev. Saadet Özen, İstanbul, Bağlam Yay., 2005, s.42.

22 *A.g.e.*, s.42.

23 *A.g.e.*, s.43.

Bu söylemde estetiğe yer bulamayan veya estetiği özerk bir deneyim alanı olarak algılamayan bu etik akıl yürütmelere karşılık, Bishop, katılımcı sanata hem kuşkulu mesafemizi koruyan, hem de onun içerisinde taşıdığı potansiyelleri düşünmemiz konusunda daha geniş bir perspektiften yeni estetik yaklaşımlar şekillendirmenin yollarını arayan -arada bir konum- almamızı önerir. Bu bağlamda önerisi, bu türden sanatsal pratikler üzerine düşünebilmek için iyi bir yol çizen, Félix Guattari'nin, "yatay-geçişlilik" paradigmasıdır: "Guattari, sanatı ayrı bir kategori olarak kendi yerinde bırakır, ama sanatın sürekli başka disiplinlere kaçması [*flight*], başka disiplinler arasında gezinmesi gerektiğini, böylece sanatı evrensel bir değer olarak olumlarken bile hem sanatı hem de toplumsalı masaya yatırması gerektiğini söyler."[24] Dolayısıyla Bishop'a göre, "Rancière ve Guattari, farklı yollarla da olsa, sanatsal eleştiri ile toplumsal eleştiriyi birlikte düşünmek için alternatif bir çerçeve önerir; ikisi için de sanatın ve toplumsalın, uzlaştırılması veya iç içe geçirilmesi değil, sürekli gerilim halinde tutulması gerekir."[25]

Bourriaud da katılımcı pratiklerin ve insanları bir araya getiren ilişkisel formların benimsenmesinin 60'lardan beri zaten var olan bir eğilim olduğunu söylemektedir; ancak ona göre doksan kuşağı sanatçıları altmış/yetmiş kuşağından daha farklı motivasyonlara sahiptir. 90'ların bu pratiklerinde gözlemlenen genel olarak altmış/yetmiş kuşağı için temel olan sanatın tanımı sorusundan kurtulmuş olmaları ve sanatın sınırlarını genişletmek arzusundan çok, global toplumsal alanın içinde sanatın direnme kapasitesini görebilmeyi amaçlamalarıdır.[26] Bu bakımdan Bourriaud'ya göre, dünün sanatsal pratikleri, modernist kültür içinde

24 Claire Bishop, "Katılımcı Sanatın Açmazları", çev. Elçin Gen, skopbülten, 2015. *bkz.* http://www.e-skop.com/skopbulten/katilimci-sanatin-acmazlari/2634#_edn5 (Erişim tarihi: 12.04.2018)

25 Claire Bishop, http://www.e-skop.com/skopbulten/katilimci-sanatin-acmazlari/2634#_edn5. (Erişim tarihi: 12.04.2018)

26 Nicolas Bourriaud, *İlişkisel Estetik*, çev. Saadet Özen, İstanbul, Bağlam Yay., 2005, s.49.

biçime ve formel yeniliklere ayrıcalık tanıyarak dil yoluyla her şeyi altüst etme çağrısında bulunuyorken, sanatın iç ilişkilerine odaklanıyordu; bugün ise "sanat yapıtının çetin 'Gösteri Toplumu'na karşı direndiği diyalektik bir kültür içerisinde, dış ilişkilerin altı çiziliyor."[27] Dolayısıyla, Bourriaud da bugünkü sanatsal uygulamaları kuran bu yakınlık stratejilerini Félix Guattari'nin moleküler devrim düşüncesiyle desteklemektedir. Ona göre, 60 kuşağının devrimci umutları ve toplumsal ütopyaları yerlerini gündelik mikro-ütopyalara ve öykünmeci stratejilere bırakmıştır: "Temelinde bugün imkânsız, hatta gerici olan bir marjinallik yanılsaması varsa, toplumun benimseyebileceği her tür 'doğrudan' eleştirel duruş boşunadır."[28] Bu açıdan sanatsal ve toplumsalın kesişimi, mikro-ütopyacı değerler düzeneğinde, ayrışık toplumsallaşma biçimlerine ilişkisellik yoluyla farklı bir aradalık stratejileri kurgulayarak gerçekleşir; toplumsalı majör bir dönüşüme uğratma arzusundan çok, minör hareketleri önemseyerek toplumsalı yaşanabilir kılmaya yönelik bir arzuyla hareket eder. Bu bakımdan Bourriaud açısından, çağdaş sanatın toplumsal üzerindeki eleştirel ve yıkıcı işlevi artık "göçebe ve geçici yapılar içinde, bireysel ya da kolektif firar çizgilerinin keşfiyle gerçekleşmektedir; sanatçı söz konusu yapılar sayesinde bozguncu konumlar biçimlendirir ve yayar."[29]

Ancak bu durumda, katılımcı pratiklerde özneler-arası ilişkilerin keşfi ve mikro-politika adına sanatçının bir "aracı" olarak konumlanması değerli bulunarak, kolektif müelliflik önemsenir, tekil müelliflik sorunsallaştırılır. Öte yandan, sanatın Bourriaud'nun ifade ettiği şekilde "iç ilişkiler"den çok "dış ilişkileri"n altını çizmeye başlaması, başlarda sanatın iç dinamikleriyle hareket eden anti-estetik tavrın, giderek toplumsal projeler ve dış ilişkiler uğruna araçsallaştırabilecek uygun bir dile dönüşmesine sebep olmaktadır. Bu bakımdan bu tür işleri "sanatsal" olarak okumak

27 *A.g.e.*, s.50.
28 *A.g.e.*, s. 50.
29 *A.g.e.* s. 51.

zorlaşmakta, giderek toplumsal zeminde hareket eden bir "proje"ye hizmet eder hale gelmektedir.

**Katılımcı Sanat Pratikleri ve İlişkisel Estetik**

Katılımcı odaklı yaklaşımlar, bulunduğu tarihsel döneme ve sanatçının içinde bulunduğu coğrafyaya göre değişen farklı motivasyonların bir sonucu olarak ortaya çıkmaktadır. Dolayısıyla hepsini sanat tarihsel bir kategori altında aynı ölçütlerle değerlendirmek yahut kümelemeye çalışmak, her bir yapıtın ya da projenin şekillendiği kendi tekil ve özgün tarihsel bağlamını göz ardı etmek anlamına geleceğinden, sosyal bir aciliyete karşılık geliştirilen katılımcı temelli bu stratejilerin bulundukları özgül bağlamlar ve vakalar üzerinden değerlendirilmesi zorunluluğu ortadadır. Öte yandan, geleneksel sanat tarihinin bu türden pratikleri tartışmaya ve tanımlamaya yönelik arzusu ve mevcut dilinin buna yetersiz ve elverişsiz oluşu, güncel sanat terminolojisine, katılımcı sanat, sosyal içerikli sanat, interaktif sanat, topluluk temelli sanat, diyalojik sanat, *littoral* sanat [kurum dışı sanat], ilişkisel estetik gibi tanım ve kavramların katılmasını zorunlu kılmıştır.

Öncelikle burada, katılımcı sanat ile ilişkisel estetik arasındaki ayrımı vurgulamamız gerekir, Bourriaud, ilişkisel estetiğin yalnızca "katılımcı" ve etkileşime dayanan bir sanat olmadığını özellikle vurgulamaktadır; dolayısıyla ona göre, ilişkisel estetik yalnızca etkileşime dayalı bir sanat kuramı değildir, güncel sanatın pratikteki uygulamalarının, kültürün geneli içerisindeki yerini belirlemenin bir yolu olarak da görülür: "İlişkisel sanat mal temelli ekonomiden, hizmet temelli ekonomiye geçişe verilmiş dolaysız bir karşılıktır."[30] Bu bakımdan, meeting (buluşma), şenlik vs gibi karşılıklı eylemlilik içeren ilişkisel formlar tasarlayan sanatçılar, ortaya meta sanat nesnesi koymak yerine sanat kurumları ve kültür içerisinde gördükleri hizmetlerin rolüne vurgu yapmaktalar

30 Claire Bishop, "Antagonizma ve İlişkisel Estetik", *Olasılıklar, Duruşlar, Müzakere / güncel sanatta kamusal alan tartışmaları* içinde, s. 33.

aynı zamanda zaten kültürün içerisinde var olan farklı iletişim/ilişkisellik formlarını temellük ederek bu aygıtların içerisinde kültürün yeniden forma sokacak biçimler üretmektedir.

Örneğin, Angela Bulloch'un CCC'deki sergileri için bir kafe kurması (1993, kafedeki sandalyelere belli sayıda ziyaretçi oturduğunda Kraftwerk grubunun şarkısı çalmaya başlıyor), Gordon Matta-Clark'ın Caroline Goodden ve Tina Girouard işbirliğiyle 1971 yılında FOOD adında bir lokanta kurması (New York'un Soho'sunda sanatçılara hizmet eden lokantada, yemek herkesin katkısıyla pişirilmektedir; lokantanın müdavimleri, Matta-Clark'ın mimar ve sanatçı çevresinden insanlardır ve her gelen belirli bir malzeme getirir, bunları tencereye atar ve ortaya çıkan yemeğin nasıl olabileceğine dair fikirler ortaya atar, deneysel birliktelikler geliştirir), Georgina Star'ın Paris'te yapılan Restaurant sergisi için "tek başına yemek yemenin" verdiği kaygıyı tarif ederek, lokantadaki yalnız müşterilere dağılatacak bir metin kaleme alması (1993, Ekim), Ben Kimont'un rastgele seçilmiş insanlara bulaşık yıkamayı önermesi ve bir tür bilgi ağı oluşturması, Lincoln Tobier'in sanat galerisinde radyo istasyonu kurması (orada bulunanları radyodan yayınlanacak bir tartışmaya davet eder) gibi ilişkisel şemalar yaratılırken ya da keşfedilirken sanatçılar doğrudan zaten var olan ilişki formlarını benimseyerek, toplumsal bağları incelemeye yönelik farklı uygulamalar geliştirmektedir. Bu bakımdan toplumsal bağları incelemeye yönelik bu farklı uygulamalar, Bourriaud'ya göre, zaten önceden var olan, sanatçının formlar çıkarmak amacıyla içinde yer aldığı ilişki biçimlerini içerir; ve birtakım başka uygulamalarla, sosyo-profesyonel modellerin yeniden üretilmesi ve bunların üretim yöntemlerinin yeniden kullanılması amaçlanır ve bu durumda sanatçı, hizmetlerin ve malların üretildiği gerçek alanda iş görür ve bu uygulama alanı içinde, sunduğu nesnelerin estetik işlevleriyle kullanım işlevleri arasında belli bir muğlaklık kurmayı hedefler.[31] Aynı zamanda

31 Nicolas Bourriaud, *İlişkisel Estetik*, çev. Saadet Özen, İstanbul, Bağlam Yay., 2005, s. 56-7.

ona göre, sanatçı bu türden ufak tefek hizmetler vererek, toplumsal bağdaki çatlakları doldurmaktadır, bu bakımdan ona göre, Christine Hill'in alçakgönüllü arzusu da bu yöndedir; en alt düzeydeki işlerle (masaj yapmak, ayakkabı boyamak, süpermarkette kasaya bakmak, grup toplantılarında animasyon yapmak vb) uğraşan Hill'e yön veren işe yaramama duygusunun verdiği sıkıntıdır.[32] Bu durumda, Bourriaud açısından "sanat gerçek ekonomik sistemin yanında ya da altında, ilişkisel dokuyu yeniden oluşturmak için sabırla yapılan çalışmaların, küçük hareketlerin tümü"[33] olarak kendini göstermektedir. Genellikle sanat yapıtı olarak, toplumsallık anları ve toplumsallık üreten nesneler önerilmektedir.

Dolayısıyla burada ne tür işlerin ve hangi sanatçıların bu kapsama alındığına bakmak gereklidir. Bourriaud'nun sıklıkla isimlerini andığı ve küratöryel pratiğinde de ilişkili olduğu bu yönelimlere sahip belirgin bir grup sanatçı bulunmaktadır; bunların arasında Félix Gonzales-Torres, Douglas Gordon, Gabriel Orozco, Angela Bulloch, Rirkrit Tiravanija, Liam Gillick, Phillippe Parreno, Maurizio Cattelan, Pierre Huyghe, Vanessa Beecroft, Carsten Höller, Christine Hill, Jorge Pardo, Sophie Calle, Dominique Gonzalez-Foerster, Gordon Matta-Clark, Mark Dion, Fabrice Hybert, Jason Rhoades, Bernard Joisten, Pierre Joseph, Miltos Manetas, Gillian Wearing, Jens Haaning, Dan Graham, Julia Sher, Daniel Spoerri, Henry Bond, Georgina Star gibi isimler anılmaktadır.

### İlişkisel Estetik ve İlişkisel Form Kuramı

Bourriaud'nun "ilişkisel estetik" kuramı, 90 sonrası sanatsal pratikleri tanımlayabilmek adına oluşturulmuş, aynı zamanda çağdaş sanat tarihi yazımında bu türden pratiklerin konumlandırılabilmesi adına kendi dönemlerinin sosyo-politik bağlamlarında nasıl ve ne gibi motivasyonlarla şekillendirildiğine dair yeni bir bakış ve pozisyon gerektiğini göstermiştir. Özellikle

32 *A.g.e.*, s. 58.
33 *A.g.e.*, s. 58.

sanatçıların, yeni toplumsallaşma modellerinin keşfi üzerine odaklanması, giderek daha açık bir biçimde izleyiciyle arasında yaratacağı ilişkiler üzerinden pratiklerini geliştirmesi, meeting (buluşma), gösteriler, oyunlar, bayramlar, şenlik modeli, bir araya gelinen yerler gibi karşılaşma biçimlerinin ve ilişki keşfetme biçimlerinin tümünün artık başlı başına sanatsal bir "form" haline gelmesi "ilişkisel form" kuramının temelini oluşturmuştur.

İlişkisellik hem sanatın kendi iç ilişkileri hem de dış ilişkileri bakımından tarihsel bir şekil almakta, çağdaş yapıt, dünyayla girdiği ilişkiyi kendi formuyla ortaya koyarak meşrulaştırmaktadır. Bourriaud'ya göre "tek kelimeyle 'sanat' denilen ağ gözeneklidir, ve bu ağın gelişimini belirleyen de onun üretim alanlarının tümüyle olan ilişkileridir."[34] Bu açıdan, yapıtın yalnızca dünyayla girdiği dışsal ilişkileri keşfettiği ve sergilediği düşünülmemekte; dünyayla olan ilişkilerin üretiminin tarihinden oluşan bir sanat tarihi yazmanın mümkün olabileceği söylenmektedir. Sanat, aşkın bir dünyada tanrısallıkla ilişki kurmanın bir biçimiyken, Rönesans'ta insanı referans edinmeye başlar ve fiziksel dünyayla girdiği ilişki sekülerleştikçe, insanlıkla tanrısallığın ardından, materyalist düzlemde insanlıkla nesne arasındaki ilişkilerin üretimine dönüşür. Bugün ise, bu ilişkiler sanatsal pratikler aracılığıyla doğrudan insanlar-arası kurulan ilişkisel uzama yoğunlaşarak, yeni bir form kazanmaktadır. Bu düzlemde, sanatsal pratiklerde içinde bulunduğu çağın (sosyo-kültürel, ideolojik, felsefi, ekonomi-politik) mevcut durumuyla yani maddi fiziki dünyayla girdiği ilişki, yapıtın maddi formunda yansıtılmamakta aynı zamanda yeniden üretilmektedir. Bu bakımdan yapıtın maddi formu, içinde bulunduğu kültürün ve toplumsalın maddi ilişkilerinin somut bir üretiminden çok, bu ilişkileri formuyla yeniden üretme potansiyeline de sahip görülmektedir. Bu bakımdan burada sanatsal üretim ve kültür, ideolojinin varoluşunun maddiliğini vurgulayan Althusser'in yaklaşımına yakın bir şekilde ele alınmaktadır.

34 *A.g.e.*, s.44.

İlişkisel yapıt formuyla beraber, dünyayla girdiği ilişkisellik biçimlerini yalnızca sergilemekle yetinmemekte, aynı zamanda bu ilişkileri hâkim sosyal iletişim formlarını temellük ederek, yeniden forma sokmakta ve üretmektedir. Bu bakımdan Bishop tarafından, Bourriaud'nun Althusser'ci bir yaklaşıma sahip olduğu söylenmektedir; ona göre, "Bourriaud'nun ilişkisel estetik savunması, Althusser'in devletin ideolojik aygıtlarından biri olarak kültürün toplumu yansıtmadığı, aksine ürettiği fikrine borçludur."[35]

Althusser'e göre ideoloji insanlar ile onların dünyası arasında yaşanan ilişkidir.[36] Bu bakımdan Althusser ideolojiyi tarihsizleştirmiş ve ideolojiye her yerde hazır bulunan bilinçdışı bir rol atfetmiştir. Ona göre, ideoloji tinsel ve aşkın bir dünyada yer almaz, somut yaşam pratiklerinde var olur. Kurumlar ve onların pratikleri daha doğrusu Althusser'in tanımladığı şekilde DİA'lar ideolojinin somutlaştığı aygıtlardır; dolayısıyla ideoloji fikirler dünyasında değil, doğrudan bu aygıtların pratiklerinde yer almakta ve onlar tarafından daima yeniden üretime sokulmaktadır. Ancak Althusser'in ideoloji kuramı Marx'ın "yanlış bilinç" kuramından uzaklaşarak, ideolojiyi daha kapsamlı bir şekilde ele almaktadır. Ona göre, öznenin üretimi, ideoloji içerisinde çağrılmak suretiyle kurulmakta, DİA'lar yoluyla şekillendirilmektedir, fakat buna rağmen kendi öznelliği içerisinde yapılandırılan özneler yalnızca buna maruz kalan edilgin ve pasif özneler değildir, ideolojinin taşıyıcısı olarak görev yapmakta olduğunun farkında olan aktif öznelerdir. Bu anlamda birey kendilik bilincini geliştirerek, eleştirel düşünce yoluyla kendisine dayatılan tahakküm araçlarının ve çelişkilerin farkına varabilecek ve yine ideoloji içerisinde kendisini yeniden kurabilecek yetiye sahiptir. Bu bakımdan Althusser'e göre ideoloji pratikte işlev gören bir yapıdır ve iyi ya da kötü olarak değerlendirilmeye tabi tutulamaz. İdeoloji-özne ilişkisinde,

35 Claire Bishop, "Antagonizma ve İlişkisel Estetik", *Olasılıklar, Duruşlar, Müzakere / güncel sanatta kamusal alan tartışmaları* içinde, s. 37.

36 Althusser, Louis, *Kapital'i Okumak*, çev. Celal A. Kanat, Belge Yayınları, Düşünce Dizisi, İstanbul, 1995, s. 280.

ideoloji pratikler yoluyla toplumun yeniden üretilmesini sağlayan bir süreç olarak işler; ideoloji ve özne birbirinin koşuludur. Dolayısıyla ideoloji, özne kategorisi sayesinde somutlaşmakta ve özne, ideolojiyi yaşayarak yeniden üretirken ideoloji de özneyi yeniden kurarak yapılandırmaktadır. Öznenin dünyayla girdiği bir ilişki biçimi olarak ideoloji, Bourriaud açısından da ilişkisel pratiklerde hâkim yapının içerisinde oluşturduğu bu alternatif bir aradalıklarda yeniden üretilebilen toplumsallaşma biçimlerini içinde barındırır ve bu pratikler yoluyla kurgulayarak bu öznellikleri yeniden üretime sokabilme potansiyeline sahiptir. İlişkisel pratiklerde sanatçılar, uzlaşma ve işbirliği içerisinde mikro-ütopyalar üretir ve bu bakımdan da bu pratikler özgürleştirici bir etkiye sahip görülür. Sanatçının izleyici ile işi arasında yaratacağı ilişkilere ve toplumsallaşma modellerinin keşfine odaklandığı bu özel üretim, sadece ideolojik ve pratik bir zemin değil aynı zamanda yeni formel alanlar da ortaya çıkarır.[37]

Bu bağlamda, Bourriaud'ya göre, sanatın yüzyıllardan beri dünyayla girdiği ilişkisellik biçimleri sürekli değişerek, toplumsal koşulların üreticisi olarak konumlanmakta; ilişkisel sanat ise etkileşimliliği bakımından olumlu insani ilişkiler üretme becerisine sahip "toplumsal bir biçim" olarak hem siyasi hem de özgürleştirici etkilere sahip görülmektedir. Öte yandan edilgen/pasif ve kopuk olarak görülen Greenberg'cü modernist biçim anlayışına karşıt olarak etkileşim, bir nesnenin optik düşünümünden üstün tutulmaktadır.

Bu açıdan Bourriaud içinde, doksan sonrası sanatsal pratiklerde gözlemlenen formel dönüşüm, toplumsal formasyona içsel bir biçimde geliştirilmekte ve bu bakımdan bu yapıtlar yalnızca bu üretim ilişkilerinin ve maddi gerçekliğin bir yansıması olarak değil, toplumsal formasyon içinde maddi bir biçimde türemiş bu düşünce tarzının üretimini gerçekleştirmektedir. Sanatsal pratikler, bu ilişkilerin yeniden üretiminin de bir aygıtı olarak işlev

37 · *A.g.e.*, s. 46.

görebilmekte; yeni ilişkiler keşfedebilme potansiyeli taşıması ve somut etkiler yaratması bakımından önemsenmektedir.

Aynı zamanda Bourriaud, sanatın bir karşılaşma hali olduğunu vurgulamaktadır. Bu bakımdan, Karl Marx'ın -kâr yasasının dışında kaldıkları için değiş tokuş, zararına satış, kendi kendine yetecek kadar üretme, vb kapitalist ekonomi çerçevesine dahil olmayan toplulukları nitelemek için- kullandığı "toplumsal aralık" kavramını ödünç alarak, sanat yapıtının ticari niteliğinin ya da anlam bilimsel değerinin ötesinde bir insani ilişkiler uzamı yaratması bakımından önemini belirtmek için sanatın paranteze aldığı bu "toplumsal aralık"a (*interstice social*) vurgu yapmaktadır. Ona göre, bu "toplumsal aralık", egemen sistemin kurguladığı yapının dışında başka mübadele olanakları üzerine düşünen, ayrıcalıklı bir mekâna dönüşmektedir. Dolayısıyla sanatçı da sergisiyle, izleyiciden hangi seviyede bir katılım beklediğine, yapıtın doğasına, önerilen ya da temsil edilen toplumsallaşma modellerine göre değişen özgün bir "mübadele alanı" yaratmakta ve bu "mübadele alanı"nı Bourriaud da Bishop'a benzer şekilde, estetik kıstaslara göre yargılamamızı söylemektedir; "yani formunun tutarlılığını, ardından bize önerdiği 'dünyanın', yansıttığı insani ilişkilerin görüntüsünü analiz ederek."[38] Öte yandan Bishop, Bourriaud'nun bu değerlendirme kıstasını biraz farklı bir şekilde ele aldığını ve karmaşıklaştırdığını da belirtmektedir; özellikle Bourriaud'nun, "ilişkisel sanat eserleri tarafından üretilen "ilişkileri"i değerlendirmemizi söylediğini hatırlatırken açık uçlu ve katılımcı sanat eserlerini değerlendirmek için kullanmamız gereken ölçütler için önerisinin sadece estetik değil siyasi, hatta ahlaki olması gerektiğini iddia ettiğini vurgulamaktadır.[39]

İlişkisel estetik ise, Bourriaud tarafından "sanat yapıtlarını, betimledikleri, ürettikleri ya da kaynaklık ettikleri insanlar arası

38 Nicolas Bourriaud, *İlişkisel Estetik*, çev. Saadet Özen, İstanbul, Bağlam Yay., 2005, s.27.

39 Claire Bishop, "Antagonizma ve İlişkisel Estetik", *Olasılıklar, Duruşlar, Müzakere / güncel sanatta kamusal alan tartışmaları* içinde, s. 37.

ilişkilere dayanarak yargılamayı ifade eden estetik kuramı" olarak tanımlanmaktadır.[40] Dolayısıyla öznellikler arasında alternatif sosyallik biçimleri ve karşılaşmalar üreten sanatçı, aracı bir konumdadır ve sanatçının yapıtı da, önerdiği "ortak var olmanın kıstası"na bakılarak değerlendirilmelidir. Ortak var olmanın kıstasıyla, her tür estetik üretimin karşısında sorulabilecek sorular şu şekilde belirtilmektedir: "Bu yapıt diyaloğa girmeme izin veriyor mu? Yapıtın tanımladığı uzamda var olabilir miyim, olabilirse nasıl?" gibi.[41]

Bourriaud'ya göre sanat kendine özgü bir toplumsallığın üretildiği yer olarak görülür. Kentsel uzam içerisinde ilişkisel sanat, insani ilişkiler uzamı yaratır ve bize dayatılan iletişim yollarından farklı mübadele olanaklarını mümkün hale getirir. Ona göre içinde yaşadığımız otomasyon çağı, kentsel uzamda insani ilişkilerin kurulmasını giderek zorlaştırmaktadır. İlişkisel sanat ise ürettiği "toplumsal aralık"ta, kentin dayattığı dar iletişim alanlarının ötesine geçerek farklı bir aradalık yolları geliştirir, "karşılaşma durumlar"ı ve "günlük hayatı düzenleyen ritme ters ritimleri olan zamanlar, özgür alanlar" yaratır, bu bakımdan böyle bir sanat modern özgürleşme projesine nasıl katkı sunabilir, yeni kültürel ve siyasal hedeflerin gelişmesine hangi çerçevede izin verir şeklinde sorular sormamıza olanak sağlamaktadır.[42]

Dolayısıyla yapıt, izleyiciyle girdiği her tekil ilişki ve "karşılaşma"da olası anlamlarını çoğaltacaktır; burada bir "karşılaşma hali" olarak sanattan bahsederken Bourriaud'nun önerdiği ilişkisel form kuramına da değinebiliriz. Bourriaud'ya göre, çağdaş yapıt formunun, maddi formundan öteye uzandığı ve sanatçının formu üzerinden bir diyalog başlattığı öne sürülmektedir. Bu durumda, ona göre "sanatsal pratiğin özü de, birtakım özneler arasında ilişkilerin keşfedilmesinde yer alır; her sanat yapıtı, ortak bir dünyada yer almaya yönelik bir öneri; her sanatçının işi de,

40 *A.g.e.* s.175.
41 *A.g.e.* s 179.
42 *A.g.e.*, s.25.

dünyayla kurulan ilişkilerden bir demet olur; bu ilişkiler daha başkalarını doğurur ve bu böylece sonsuza dek devam eder."[43] Öte yandan Bourriaud, "sanatsal etkinliği, formları tarzı ve işlevleri değişmez bir öze değil, çağlara ve toplumsal içeriklere göre evrilen bir oyun" olarak kavrar.[44] Burada oyun, sanata içkin bir alanda insani ilişkiler uzamı yaratan ilişkisel formlar aracılığıyla kurulmaktadır. Bourriaud, -Duchamp'ın "Sanat bütün zamanlarda bütün insanlar arasında oynanan bir oyundur" sözüne yaslanarak- burada insanlar arası oyunu ele alırken toplumsal içerik köklü bir değişime uğradığında, oyunun tartışmasız yeni bir gösteri başlatacağını ve dönemin sosyo-politik durumuna göre stratejik olarak kurulan oyunun ve oyuncuların da durmadan yenileneceğini, bu sebeple de insanlar arası oyunun, kolaya kaçarak 'sanat' olarak bahsettiğimiz şeyin çerçevesini aşacağını savunur: Bu bağlamda Bourriaud tarafından, Situasyonist Enternasyonal'in göklere çıkardığı 'inşa edilmiş konumlar' da, -Guy Debord'un onlarda herhangi bir sanatsal özellik olduğunu yadsımasına, hatta tersine gündelik hayattaki bir devinimin sonucunda 'sanatın aşılması' olarak görmesine rağmen- bu 'oyuna' ait olarak görülür.[45]

Diğer yandan, ilişkisel estetik, insani ilişkiler uzamı kurması bakımından, bir kökenin, yönelimin işaret edildiği bir sanat kuramı olarak değil bir form kuramı olarak değerlendirilir ve yaslandığı felsefi geleneğin, materyalist geleneğe dahil olduğuna değinilir; fakat buradaki 'materyalist' geleneğin, yapıtları salt ekonomik terimlerle okumaya dayanan, indirgeyici ve kolaya kaçan, dar görüşlülükten ziyade, Louis Althusser'in tanımladığı şekliyle, 'karşılaşma materyalizmi" ya da "rastlantısal materyalizm" (*aleatory materialism*) olduğu şeklindedir. Bu materyalizmin çıkış noktası ise dünyanın olumsallığına (*contingence*) dayanır; dünyanın kendinden önce var olmuş bir kökeni, anlamı ya da bir amaç belirleyen mantığı olmadığı şeklindedir. Dolayısıyla insanlığın

43 *A.g.e*, s. 34.
44 *A.g.e*, s. 17.
45 *A.g.e*. s. 29.

özünün, katıksız bir biçimde birey-aşırı (*trans-individuelle*) olduğu söylenir ve bu öz, bireyleri sürekli kendi aralarında daima tarihsel olan toplumsal formlarla bir araya getirmektedir.[46] Sanat yapıtı da dönemin tarihsel ve toplumsal formlarından ayrı düşünelemeyecek şekilde, "rastlantısal" karşılaşmalardan doğarak, bu karşılaşmaların kalıcı kılındığı bir form olarak düşünülür; tüm bu formlar Deleuze ve Guattari'nin sanat yapıtını bir 'etkiler ve algılar bloku' olarak tanımlamasına benzer bir şekilde ele alınır; sanat, özgün deneyimlerle bağlı öznellik anlarını bir arada tutar. Dolayısıyla her yapıt, yaşayabilir, sürebilir bir dünya olarak daima yeni 'hayat olasılıkları' yaratır.[47]

Dolayısıyla formu algılayış çerçevemiz genişlemekte ve yapıt, yalnızca yalıtılmış bir nesnenin formalist değerlendirilmesi olarak salt bir kompozisyonun basit, ikincil etkisi olarak düşünülmemekte, "işaretler, nesneler, formlar, jestler üzerinden gelişen bir yörüngenin etken ilkesi" olarak konumlanmakta ve yalıtılmış sanat "nesne"sinin biçimsel öğelerinden çok ardındaki tüm sahneyi olduğu gibi kucaklamaktadır.[48] Aynı zamanda Bourriaud, çağdaş sanatsal pratiklerde de, 'formlardan' çok, oluşumlardan söz etmemiz gerektiğini vurgular: "Bir tarz ve imzanın aracılığıyla kendi üzerine kapanan bir nesnenin tersine, güncel sanat, bir sanatsal önermenin sanatsal olsun ya da olmasın başka oluşumlarla kurduğu dinamik ilişkinin, buluşmanın dışında form olmadığını göstermektedir."[49]

Bourriaud ilişkisel yapıtın formunu bir "toplumsallaşma biçimi" olarak kavramakta ve sanatçıların minör duruşları içerisinde izleyiciyle kurdukları ilişkisellik biçimlerinin ve sosyalleşme modellerinin bir süre sonra içerisinde yaşadığımız toplumsalı şekillendirip değiştirebileceğini düşünmektedir. Ona göre, ilişkisel yapıt, sanatçı ile dünya arasındaki ilişkinin yapıt formunda

46 *A.g.e.* s. 28
47 *A.g.e.* s. 30.
48 *A.g.e.* s. 31-2.
49 *A.g.e.* s. 33.

somutlaşmasıdır. Bu bakımdan Althusser'in ideolojiyi öznenin doğrudan pratiklerinde düğümlendiğini düşünmesine benzer bir şekilde yapıtın formunda düğümlenen sanatçının dünyaya bakışı (ideoloji) serimlenir. Yapıt, fikirlerin temaşa edildiği bir düzlemde değil, izleyiciyle kurduğu ilişkisel bağ yoluyla doğrudan yaşam pratiklerinin içerisinde yer bulur. Althusser'de ideolojinin taşıyıcısı olarak özne, kendilik bilinciyle bunu eleştireye tâbi tutabilen refleksif ve aktif bir öznedir, dolayısıyla ne ideoloji ne de özne sabittir, ideoloji bu bakımdan öznenin eylemsel pratikleriyle daima yeniden kurulmaktadır; 90 sonrası liberal bireyciliğin ve neoliberal ekonominin hâkim olduğu parçalanmış ve siyasal konsensüsün bozulmuş olduğu kritik bir dönemde, sanatçılar üretim yöntemlerine dikkat ederek, uygulamalarının merkezine mübadele ve paylaşım kuramını oturtmuş, kendi hayat biçimlerinin minör duruşlarını sergileyerek, mahremiyetlerini ortak kaynaşma ufkununa açmış, insanlar arası ilişkiler üzerine üretim yöntemlerini eklemleyerek yeni ilişkisel formlar hayata geçirmiştir.

### Katılımcı Pratiklerin Öncülleri ve Sosyal Dönemeç

Öte yandan, yapıt ya da eser, ortaya çıktığı kendi "zamanı"nın durumu ve koşullarının bir sonucu olarak, kendi tekil ve özgül bağlamından koparılamayacak bir ilişkiyi sürdürmektedir. Bu ilişki, zamanın o ânını, eserin ayrılmaz bir parçası haline sokmaktadır. Bu bakımdan özellikle katılımcı odaklı geliştirilen stratejiler de, elbette kendi zamanlarının ve bulundukları coğrafyanın koordinatları içerisinde gelişen tarihsel durumları içerisinde değerlendirilmelidir. Bishop'a göre, izleyiciyi pasif bir alıcıdan çok, aktif bir katılımcıya dönüştüren bu formatlar kendi dönemlerinin siyasal bağlamına göre -İtalya'da yükselen faşizm, Rusya'da Bolşevizm ve Fransa'da savaş sonrası milliyetçi duyguların reddi olarak- çok farklı motivasyonlarla geliştirilmiştir.[50]

50 Katılımcı pratiklerin tarihsel bir kanonunu çizmeye çalışmak bu lisans tezinin konusunu aşacağı için burada kısaca anmakla yetinilmektedir; bu tür katılımcı pratiklerin tarihsel-siyasal bağlama göre konumlandırılmasının

Sanattaki bu tür pratiklerin farklı dönemlere göre hangi sosyal ve tarihsel koşullara karşılık ne gibi stratejik yönelimlerle geliştirildiğinin tarihsel bir izleğini oluşturan sanat tarihçisi ve eleştirmeni Claire Bishop, 1960'ların ortalarından 1980'lerin sonralarına kadar giderek artan bir şekilde benimsenen katılımcı model ve yaklaşımların, "sosyal bir dönemeç"i açığa çıkardığını söylemektedir. *Yapay Cehennemler/ Katılımcı Sanat ve İzleyici Politikaları* kitabında, toplumsal içeriğe bir "geri dönüş" bağlamında değerlendirdiği bu pratiklerin, devraldığı tarihsel avangard mirasla birlikte, bugün "sanat üzerine kolektif olarak yeniden düşünmeye dair çabaların süregelen tarihinin bir parçası olarak" bu "sosyal dönemeci" tarihsel bağlamda nasıl konumlandırmamız gerektiğine dair oldukça kapsamlı bir araştırma sunmaktadır. Aynı zamanda, katılımcı pratiklerin öncüllerinin ve tarihsel avangardın mirasının zengin bir içeriğini ve derlemesini sunarken, burada üç farklı tarihsel bağlama işaret etmektedir:[51] İlki izleyiciyi kışkırtmaya yönelik jestleriyle İtalyan Fütürizmi, ikincisi 1917 sonrası Rus kültüründe görülen, devlet tarafından kurumsallaştırılan performans yöntemleri olarak proletkült tiyatrosu ve kitle gösterileri; üçüncüsü ise Paris Dada'sının kamusal alanda giderek yayılan katılımcı odaklı etkinlikleridir.

Bishop tarafından, katılımcı sanatın yeniden sahneye çıkması, tarihin belli dönemlerinde gözle görülür biçimde nükseden "sanatsal eleştiri ve toplumsal eleştiri arasındaki çatışmanın" bir belirtisi olarak görülmekte ve özellikle politik geçişlerin yaşandığı çalkantılı zamanlarda ortaya çıktığı vurgulanmaktadır: İtalya'da faşizmin öncesindeki yıllar, 1917 Devrimi ertesi, 1968 olaylarına götürecek yaygın toplumsal muhalefet ve 68 olaylarının sonrası 1970'ler ve özellikle günümüzde katılımcı sanatın

detaylı bir analizi için *bkz.* Claire Bishop, *Yapay Cehennemler - Katılımcı Sanat ve İzleyici Politikası*, çev. Mine Haydaroğlu, İstanbul, Koç Üniversitesi Yay., 2018.

51 Claire Bishop, *Yapay Cehennemler - Katılımcı Sanat ve İzleyici Politikası*, çev. Mine Haydaroğlu, İstanbul, Koç Üniversitesi Yay., 2018, s.51.

yeniden canlanması ise, "1989'da komünizmin çöküşüne, görünürde geçerli bir sol alternatifin kalmamış olmasına, çağdaş "post-politik" konsensüsün ortaya çıkmasına ve sanat ile eğitimin nerdeyse piyasalaşmasına eşlik etmesi" anlamına gelmektedir.[52]

Diğer yandan bu tür pratiklerde, sanatçılar tarafından "gösteri"ye yapılan vurgunun her zaman gündemde olduğu dile getirilir. Guy Debord'un *Gösteri Toplumu*'nda (1967) öne sürdüğü şekilde, kapitalizm, yabancılaştırıcı ve bölücü etkisiyle, uyuşturulmuş, edilgin özneler ve parçalanmış bir toplum üretmektedir. Katılımcı pratiklerle birlikte sanatçılar, toplumsal katılımı stratejik olarak benimseyerek, kapitalist üretimin baskıcı araçsallığı tarafından kuşatılmış toplumu yeniden insanileştirecekleri iddiasını taşımaktadır. Dolayısıyla, piyasanın imge bombardımanına maruz kaldığımız mevcut koşullar altında, sanatsal pratiklerde, izleyici tarafından edilgin bir şekilde tüketilecek nesneler yapmaktan vazgeçilmelidir; doğrudan gerçekliğe karışarak, toplumsal bağı onarmaya yönelik sosyal içerikli eylem modellerini benimsemeli, etkin katılım amaçlanmalıdır.[53]

Burada üzerinde durulması gereken nokta, yazının başına dönecek olursak Blanchot'nun bahsettiği, "başkaları için yazmanın, başkalarının sözünü meydana çıkarmak ve onları kendilerine keşfettirmek için yazmanın tehlikesi" olarak bahsettiği durum, "başkası" için kurgulanan katılımcı pratiklerde de ortaya çıkmaktadır. Dolayısıyla, burada Blanchot'nun "başkaları kendi seslerini değil, bir başkasının sesini, gerçek, derin, hakikat kadar rahatsız edici bir ses duymak isterler" sözünü takip edersek, başkası için sanat yapmanın katılımcı modelli yaklaşımlarda da birtakım paradokslar yarattığı gözlemlenmektedir. Özellikle, 90 sonrası katılımcı pratiklerde sanatçılar, "başkalarının seslerine"

52 http://www.e-skop.com/skopbulten/katilimci-sanatin-acmazlari/2634 (Erişim tarihi: 10.04.2018)

53 http://www.e-skop.com/skopbulten/katilimci-sanatin-acmazlari/2634 (Erişim tarihi: 09.04.2018)

aciliyetle önem vermeye başlamışlardır. Bu tür pratiklerde sanatçıların önerdikleri müzakere formları ya da "başkası"yla girdikleri ilişkisellik biçimleri, özellikle 89 sonrası sosyalizmin çöküşüyle "gerçek, derin, hakikat kadar rahatsız edici bir ses" olmaktan çok, toplumsal birlikteliği onarmak adına araçsallaştırılarak, demokrasi retoriğini benimseyen, uzlaşmacı ve uysal bir tona bürünmüştür. Sanat, toplumsal istikrarın onarılması ve konsensüsün sağlanması gereken bir düzlem olarak düşünülmeye başlamış ve komünizmin çöküşüyle beraber yükselişe geçen neoliberal kapitalizmin açtığı yaraları iyileştirmek gibi toplumsal bir görev üstlenmeye başlamıştır. Sanatçılar da giderek, kendi dönemlerinin toplumsal sorunlarının aciliyetine karşılık geliştirdikleri katılımcı/izleyici odaklı stratejileri benimsemişlerdir. Daha sonra katılımcı ve sosyal içerikli işlerin "proje" olarak anılmaya başlaması da, bu türden pratiklerin sanatsal olmaktan çok politik kaygılar taşımaya başladığının bir göstergesidir. Aynı zamanda güvencesizleştirilen emek, prekarite, prekarya, esneklik gibi meselelerin gündeme getirildiği bir dönem için "proje" olarak sanat, 90 sonrası refah devletinin üstlenmediği sorumlulukları üstlenmek ve neoliberal politikalara ayak uydurmak ya da onunla işbirliğine girmekle de itham edilmiştir.[54]

Burada "ilişkisel form" olarak düşünülen ve meta-nesne üretiminden çok sanatın sembolik sermayesine katkıda bulunan bu tür işler değerlendirilirken aynı zamanda birçok bakımdan eleştiriye tabi tutulmaktadır ve baştan belirsiz/tanımsız olmaları ve kimliklerinin kasten istikrarsız kılınmış olması onları kavramayı zorlaştırmaktadır. Bu bakımdan, burada Claire Bishop'ın "Antagonizma ve İlişkisel Estetik" makalesinde ele aldığı birtakım problemlere değinilecek, öte yandan bu kurama dair Eric Alliez tarafından dikkat çekilen noktalar gündeme getirilecektir. Bu bakımdan bu eleştirel pratiği benimsemenin gerekliliği, bu

54 Bu türden "proje olarak sanat" işlerinin, post-Marksist bir okuması için, *Bkz.* Claire Bishop, *Yapay Cehennemler - Katılımcı Sanat ve İzleyici Politikası*, çev. Mine Haydaroğlu, İstanbul, Koç Üniversitesi Yay., 2018, s. 211.

işleri sosyal/politik eleştiri ve sanatsal eleştiri arasındaki gerilimleri içerisinde kavramayı zorunlu kılmış, aynı zamanda hem etik hem estetik paradigmalarla değerlendirilmesi durumunu devreye sokmuştur.

Özellikle Claire Bishop tarafından sorunlu bulunan bir nokta, bu işlerin niteliklerine ve nasıl bir karşılaşma-ilişkisellik kurguladıklarına bakılmaksızın, yalnızca doğrudan demokrasi ve özgürleşme retoriği taşımaları ve katılımcı olmaları bakımından "iyi" ve "doğru" bulunup sorgusuz sualsiz kutsanması durumudur.

Öte yandan, "açık yapıt" kavramında açık uçluluk durumumun ilişkisel estetik taraftarları tarafından yanlış yorumlandığından/okunduğundan bahsedilmektedir. Burada, Duchamp'cı perspektiften "sanatsal katsayıyı" devreye sokarak yapıtın izleyiciyle girdiği ilişki içerisinde sürekli çoğalan anlamı olarak düşünebileceğimiz her daim alımlayıcı/izleyiciyi anlam üretimine davet eden "açık yapıt" kavramı, sanat eserinin sürekli bir akış içerisinde süreç olarak gerçekleştiği ve tamamlanmadan bırakılıp, anlamın sonlandırılmasına da direnen bir yapı olarak düşünülmektedir. Burada Bishop, Eco'ya referansla, yapıtın "mümkün okumalar menzili üretebileceğinden dolayı her sanat yapıtının potansiyel olarak 'açık' olduğu" görüşünden hareket ederek, Bourriaud'nun bunu -gerçekten etkileşim gerektiren- özel bir yapıt türüne uygulamasından dolayı yanlış yorumladığını öne sürmektedir: Bu bakımdan, Bourriaud'nun yüklediği anlamla, açık yapıt bir kavrayış konusu olmaktan çok sanatsal bir amaçlılığa işaret eder görünmektedir.[55] Eco'yla ayrıldıkları diğer bir nokta ise şu şekilde ifade edilmektedir:

> Eco sanat eserini parçalanmış modern kültürdeki varoluş koşullarımızın bir parçası olarak görüyordu; Bourriaud ise, sanat eserini bu koşulların üreticisi olarak görüyor. Bu yüzden ilişkisel sanatın etkileşimliliği, edilgen ve kopuk olduğu varsayılan, bir nesnenin optik düşünümünden üstün, çünkü

55 *A.g.m.*, s.36.

sanat eseri olumlu insan ilişkileri üretme becerisine sahip "toplumsal bir biçim."[56]

Öte yandan, açık uçlu, tamamlanmamış ve süreç halinde devam eden, sonlandırılmaya direnen, etkileşime dayalı iş yaklaşımı, küratöryel seçimleri ve mimari kararları da etkilediği söylenmektedir. Bu bakıma yeni sanat mekanları bir nevi, kendi üzerine kapanan Greenberg'cü bir modernizmi ve dokunulmaz estetik alanı ifade etmekten çok, atölyevâri, kolektif üretime, karşılaşmalara ve etkileşime dayanan deneysel bir laboratuvar olarak konumlandırılmaya başlamıştır.

Özellikle, bu tavrın Palais de Tokyo'nun[57] mimari planında da küratöryel programın değerleri açısından da benimsenmesi, burayı "beyaz küp" modelindense, atölye veya deneysel bir "laboratuvar" olarak yeniden kavramsallaştırılan Avrupa sanat mekanlarındaki gözlenen yeni bir eğilimin örneği yapmaktadır. Tam da bu noktada müzeler izleyici odaklı yeni yaklaşımlar geliştirerek, daha çok kişiye ulaşmak ve müze ziyaretçilerinin istatistiki raporlarının sanat işletmeleri tarafından oldukça önemsenmeye başlaması, neoliberal kapitalizmin rekabetçi mantığına müzeleri de dahil etmiştir. Bu bakımdan her bir müze kendi marka kimliğini oluştururken birtakım değerleri benimsemeli, misyonu ve vizyonuyla diğer müzelerden farklılaşarak daha çok ziyaretçi çekebilmek adına stratejiler geliştirmelidir. Bu durum, yeni müzeciliğin gitgide şirket olarak düşünülmesine yol açmış ve insanlara deneyim ve hizmet sunan ve 1980'lerden sonra devlet tarafından ödenekleri kesilen ve özelleştirilen bu kamusal yapıların, kendilerini idame ettirebilmek adına, izleyici ve ziyaretçi kitlesine bağımlı kılınması gibi bir durum yaratmıştır. Müzeler yalnızca birtakım sanatsal ve tarihsel nesnelerin sergilendiği kapalı, ciddiyetli geleneksel imajını değiştirerek, her türden ziyaretçiyi kucaklamak

56 *A.g.m.* s. 36-7.

57 Palais de Tokyo, 2002 yılında açılan ve deneysel programlarla işleyen, Jerome Sans ile Nicolas Bourriaud ortaklığında yürütülen güncel sanat müzesi.

adına, pedagojik eğitim programları, seminer ve konferanslar, etkinlikler, hediyelik eşyalar, sinema gösterimleri gibi hizmetler sunan dinamik bir yapıya dönüşmüştür. Geç kapitalizm de boş zaman ve eğlence, doğrudan tüketiciler için kurgulanan deneyim ve turizm ekonomisine katkı sağlamak anlamına gelmeye başlamıştır. Bu bakımdan kendilerini bürokrasinin ipoteğindeki koleksiyon temelli müzelerden farklılaştırmak için, "laboratuvar", "şantiye" ve "sanat fabrikası" gibi metaforlarla ifade eden, Gateshead'deki Baltic, Münih'teki Kunstverein ve Palais de Tokyo gibi müzeler, bu deneysel "laboratuvar" imajlarıyla, boş zaman ve eğlence mekânı olarak ne denli kolay pazarlanabilir olmaları bakımından eleştirilmektedir. Bishop, "bu bağlamda proje temelli üretim aşamasındaki işler ile misafir sanatçıların, mal ve hizmetlerin yerine senaryosu ve akışı belli kişisel deneyimleri koymayı amaçlayan bir "deneyim ekonomisi"yle iç içe geçtiğini" öne sürmektedir, fakat burada onun için asıl önemli olan izleyicinin esas itibariyle kurumsallaşmış bir atölye çalışması olan böyle bir yaratıcılık "deneyimi"nden ne elde edeceğinin genellikle belirsiz olmasıdır.[58]

Bu bakımdan eleştiriler genel olarak, bu sanatçıların, sergilendikleri müzelerin, küratörlerin yaklaşımlarının, post-Marksist perspektiflerden değerlendirilmesi yönünde ilerlemektedir. İlişkisel estetiğin şizofrenisi olarak görülen durum, kapitalizmle oynadığı oyundaki rolünün belirsiz olmasıdır.

### Kapitalizm, Şizofreni ve Konsensüs Üzerine

Eric Alliez ise, 60'lardan beri devam eden dinamiğin, küreselleşmiş dünya kapitalizmine entegrasyonuyla beraber giderek uysallaştırıldığına dikkat çekmektedir. Bu bakımdan Alliez, 1960'lar ile 1970'lerdeki devrimci hareketlerin bugünle ilişkisini vurgulayan Bourriaud'nun "öznelllikler-arasılık" kavramına işaret ederek, "öznellikler-arasılığın mikropolitikası tarafından

58 Claire Bishop, *A.g.m.*, s. 31.

temsil edilen bir siyasetin ilişkisellik mikropolitikasını canlandırmak isteyişini anlamsız bulmaktadır."[59]

Alliez, Eric Troncy'nin "Stockholm Sendromu" adıyla kaleme aldığı makalesine atıfta bulanarak, bu makaledeki sosyo-kültürel konsensüsün 90'ların moda 'görünümü'ne indirgenmiş bir avangard estetiğe bağlayan paradoksal ilişkilere gönderme yapması bakımdan önemser ve burada Troncy tarafından güncel sanatın en radikal hazır-yapıtı olarak görülen TV üzerine yazdığı savunma metinlerini hatırlatır: "Söz konusu olan, devrimci arzunun iletişimin küçük kapısından tahliye edilmesinden başka bir şey değildir, aynı zamanda başkalık (*alterity*) da aynı kapının devasa oyuğundan boşaltılmaktadır."[60] Burada Alliez'nin yazısına böyle bir girişle başlaması ilişkisel estetiğin demokrasi çağrılarını ve katılıma davetkâr diğerkamlığını, post-gerçeklik çağında TV'nin insanlara sunduğu popülizmin çağrısına benzetmesi bakımından oldukça sert bir ironi taşımaktadır. Bir bakıma Alliez'e göre güncel popülizm, halkın siyasi bir özne olarak izlediği yörüngenin gerçek-sosyalizm ve gerçek-sosyal demokrasi arasında küresel müzakeresinden sonra, tarihsel olarak sona ermesini ifade etmektedir ve devletçi-proleter birleşmeyle refah devletinin ortak yönetimine entegrasyonunun genişletilmiş yeniden üretiminden sonraki tarihsel sonrası/siyaset sonrası durum olarak konumlanmaktadır. Bu açıdan, güncel popülizm medyayla beraber "siyaset ve hayatın metalaştırılmasının bir biçimidir" ve burada "halkın eksikliği" aslında konsensüsün bir ürünü ve medya uygulaması olan parlamenter demokrasi illüzyonunun içerisinde görünmez kılınmaktadır. İlişkisel estetiğin de bu bakımdan güncel popülizme benzer şekilde, entegre edilmiş dünya kapitalizmiyle suç ortaklığına girdiği düşünülmektedir. Siyasetin medya tarafından estetizasyonu sonucunda popülizm bir istisna devletine yol açtıysa ilişkisel estetik, mutlak pazar biçiminin

59 Ali Akay, "Önsöz", *Kapitalizm ve Şizofreni ve Konsensüs / İlişkisel Estetik Üzerine* içinde. s.12.

60 *A.g.e.*, s.20.

güncel çağında doğrudan demokrasi halüsinasyonunun zorunlu bir biçimine dönüşerek estetik sonrası neo(popülizm)le eşdeğer görülecek şekilde düşünülmektedir. Bu bakımdan Alliez'e göre, 60 ve 70'lerin devrimci avangard gücünün iktidarsız kılınmasıyla ve "biçimsel komünizm" olarak adlandırılan post-Fordizmin ve onun genel rejimi olarak post-prodüksiyonun temellük edilmesiyle beraber "kapital komünizm" biçimleri işlev görmeye başlamıştır. Bu durum tarihsel avangardın iktidarsız kılınmasıyla, "iktidarsızlığın ele geçirilmesinin iktidarına"[61] dönüşmüştür. Bourriaud'nun yaklaşımı Alliez'e göre iki katmanlı ve paradoksal bir karakteristiğe sahiptir:

> Kendisi olmaksızın güncel sanatın şimdiyle -'toplumla, tarihle, kültürle'- ilişkiye giremeyeceği bu kırılma, —toplumsal rabıtadaki çatlakları onarıp, şenlik mekanlarını yeniden ziyaret edip, sürdürülebilir kalkınma ve tüketim biçimlerini, var olan imgelerin çatlaklarına girebilecek uysal enerjileri vs arayarak— ortak bir dünya fikrinin kaybedilmiş anlamını eski haline getirecek *konsensüs* kategorisi tarafından imlenmiş bir estetiğin 'ilişkisel' perspektifine uyum sağlayabilir; ancak yalnızca 60 ve 70'lerin en yenilikçi kuramsal ve sanatsal pratiklerini kendi güçlerinden yoksun bırakarak, onları mütevazı biçimlere, *öznellikler-arasılığın mikropolitikasının* 'mütevazı irtibatlarına' yönlendirmek yoluyla.[62]

Alliez, 1960'ların devrimciğiyle yaşanan kopuş süreci sonrası iletişim ve hizmet kapitalizmine geçilmesi ve kültürün yaşam tarzı olarak metalaştırılarak pazarlandığı, 'gösteri toplum'undan 'denetim toplum'una geçildiği bir çağda, Deleuze ve Guattari'nin *Kapitalizm ve Şizofreni*'sinin ilişkisel estetik "partizan"ları tarafından parodik bir tersine dönüşümünün, kronik bir biçimde neden yeniden kullanıma sokulduğunu açıkladığını söylemektedir.[63]

61 *A.g.m.* s. 23.
62 *A.g.e.*, s. 27.
63 *A.g.e.*, s.30.

Dolasıyla, Debord'un "gösteri toplumu"na ve kapitalize olan parçalanmış toplumun katılımcı yollarla yeniden insanileştirilmesi gerektiğine atıfta bulunan sanatçılar tarafından, sanat "potansiyelsizleştirilmesi" ve onun geçmişteki tarihsel avangard zamanlarının 'tersine çevrilen' politik deneyimi uğruna yeniden formüle edilmektedir. Bu yüzden 60'lar, 70'ler ve bugün arasındaki köprülerin yeniden inşa edilmesi bakımından yeniden formüle edilen bu pratiklerin, bir tür kısa devre yarattığı düşünülmektedir: Bu kısa devrede, söz konusu olan aslında 'ekonomik faaliyetlerin öznelliğin üretilmesinin yeniden merkezleşmesi'ne karşı çıkan moleküler devrimle beraber —özneler arasılığın temellerinin öncelikli olarak altını oymuş olan bu mikropolitikanın, 'sanatsal" olarak yeniden formüle edilerek, öznellikler arası iletişimsel eylem pratiğinin için tekrar enjekte edilmesi durumudur.[64]

İşte tam da bu durum, Allieze göre, ilişkisel estetiğin şizofrenisini oluşturmaktadır:

> Bu nedenle ilişkisel estetiğin şizofrenisi, iletişimin yeni evrenselleri üzerinden sörf yaparak sunmayı aradığı alternatif demokratikleşmenin bir tür işlevi gibidir. "İnsanlar arası mübadeleyi", "var olan toplumsal biçimlerin çatlaklarında" ekonomik olarak şeyleştirmekten kurtarmaktan çok, (ilişkisel estetiğin de öne sürdüğü gibi- fakat, galeri/sanat fuarı sisteminden, sanatın yeni ekonomisinin müze-laboratuvarına kadar hepsini yönlendiren ve Bienal, Documenta, Manifesta silsilesi ve bunların -Braudel'in deyimiyle —'şehir kapitalizmleri'ne entegrasyonu üzerinden ivmelendirilmiş dönüşünü yönlendiren rotayı hiç kaybetmeden metalaştırmanın yeni ölçütlerini ve hayatın bu sergi aracılığıyla katılımcı biçimde yönetilmesini -'interaktivite kültürününü' (işlem olarak ilişki) itici rolünü hazırlayan dispozitifleri - test etmektedir. Sanat yetkilileri (küratör-danışmanlar, müze müdürleri-yöneticileri) sanatın postmodern demokratikleşmesinin tehlikeli

64 *A.g.e.* s. 31.

> avangarddan ve ilk (in situ) sanat biçimlerinin dönüştürücü 'devrimci' pratiğinden, paylaşılandaki (in socius) yaşam güçlerine doğru kopuşuna tanıklık ederek sudan ucuz bir fiyata toplumsal bir 'yakınlık' işlevi kazanmış olmaktan dolayı oldukça memnundurlar.[65]

Dolayısıyla bu türden sanat pratiklerinin, çağdaş kapitalizm ve onun neoliberal politikalarıyla suç ortaklığına girdiği düşünülmekte ve bu bakımdan eleştirilmektedir. Bu türden eleştirellik bir bakıma, Bourriaud için sanatı ekonomik terimlerle okumaya indirgeyen dar görüşlülüğe işaret eder. Öte yandan, Bourriaud, ilişkisel estetiği savunurken bu katılımcı itkinin telafi edici doğasını zaten kabul ederek, "sanatçıların, gördükleri küçük hizmetlerle sosyal bağdaki çatlakları doldurduğunu" vurgulamıştır.[66] Bu noktada, Alliez'in demokrasi yanılsaması olarak gördüğü ve iletişimsel eylem pratikleriyle katılımcı sanat ve popülist medya arasındaki farkları çok da ayırt etmeden hepsini bir tuttuğu söylenebilir. Bourriaud, ilişkisel pratikleri popülizmden, popüler kültür ve kitle iletişim araçlarının kullanılma biçimlerden çok ayrı bir noktaya koymuştur. Ona göre:

> Kavramsal sanatı kuran yönetsel akılsallığa (altmışlı yılların sanatında her daim var olan sözleşme formu) uzak duran ilişkisel sanat, daha çok ortak hayatı düzenleyen esnek süreçlerden esinleniyor. İletişimden bahsedilebilir, ama bu noktada da, günümüz sanatçıları, geçtiğimiz on yılda sanatçıların kitle iletişim araçlarını kullanma biçimlerine tam ters bir yerdeler: Geçtiğimiz on yılın sanatçılarının kitle iletişiminin görsel biçimine ve popüler kültürün ikonlarına yanaştıkları noktada, Liam Gillick, Miltos Matenas ya da Jorge Pardo iletişimsel durumların daha küçük modelleri üzerinde çalışıyorlar. Bunu, kolektif duyarlılıktaki bir değişim olarak yorumlayabiliriz:

65 *A.g.e.* s. 33.

66 Hal Foster, *Yeni Kötü Günler / Sanat, Eleştiri, Acil Durum*, çev. Ferit Burak Aydar, İstanbul, Koç Üniversitesi Yayınları, 2017, s. 130.

> Artık kitleye karşı grup, propagandaya karşı komşuluk, 'high tech'e karşı 'low tech' görsele karşı dokunsal öne çıkarılıyor. En önemlisi de gündelik hayat bugün 'popüler kültür'den çok daha verimli bir alan gibi görünüyor - popüler kültür sadece 'yüksek kültür'e karşı olarak, onunla ve onun için vardır.[67]

Ayrıca Bourriaud, "Dolayısıyla gösteri toplumunun ardından ekstralar toplumu gelir ve orada herkes az çok daraltılmış iletişim kanallarında interaktif bir demokrasi yanılsaması bulur"[68] diyerek, Alliez'in bahsettiği demokrasi ya da çoğulculuk illüzyonu yaratan çağdaş popülizmle bir tuttuğu ilişkisel sanatı, medyanın "interaktif demokrasi yanılsaması"ndan ayrı düşünmektedir; onun için alternatif mübadele alanları yaratabilecek potansiyelleri barındıran ve parçalanmış/çözülmüş kamusal alandaki bu kaybı telafi etmeyi amaçlayan katılımcı pratikler, söylemselliği ve sosyalliği her şeyden çok önemsemektedir. Öte yandan, internet ve alternatif medya ağları gibi yeni tekniklerin ortaya çıkışının, bir araya gelinebilenecek alternatif alanlar yaratmaya ve kültürel nesnenin karşısında yeni uzlaşma tipleri kurmaya yönelik ortak bir arzuya işaret ettiğini de söylemektedir.[69] Bu bakımdan, Michel de Certeau'nun ifadesiyle kültürün kiracısı olarak görülen sanatçıların, sanat pratiklerinde yaşadıkları yüzyılın koşullarına uyum sağlayan taktikler benimsenmesi olumlanmaktadır. Alliez tarafından, devrimci avangardın iktidarsız kılınarak uysallaştırılmış hali olarak görülen ve neoliberal ekonomiye ayak uydurduğu söylenen ilişkisel pratikler, Bourriaud'ya göre yaşadığımız çağın ve kültürün içerisinde ikame edebilmenin, bugün olası evrenleri biçimlendirebilmenin bir yolu olarak görülmektedir. Öte yandan neoliberalizmin bireyciliği, katılımcı itkiyle telafi edilmekte, ilişkisel pratiklerde alternatif bir toplumsal biçim önerebileceğinden katılımcılık mükafatı bakımından önemsenmektedir.

---

67 *A.g.e.*, s. 75-6.

68 *A.g.e.*, s.130.

69 Nicolas Bourriaud, *İlişkisel Estetik*, çev. Saadet Özen, İstanbul, Bağlam Yay., 2005, s.42.

Diğer yandan katılımcı itkiyle hareket eden her sanatsal pratiği sorgusuz sualsiz özünde iyi ve yararlı bulmak da sorunlu bulunmaktadır; fakat burada bu pratikler üzerinden bir tartışma yürütülecekse, her ilişkisel ya da katılımcı yapıtın tekilliği gözetilerek değerlendirilmelidir. Bu bakımdan Alliez'in popülizme kapı açtığını düşündüğü durum Antony Gormley'nin *One and Other* (*Biri ve Diğeri*) (2009) işinde gözlemlenebilir; sanatçı projesini "pek çok insana özlük duygusunu ve bunu kullanarak daha geniş bir dünyayla nasıl bir iletişim kurabileceklerini sınama olanağı sağlayan açık bir mekân" olarak tanımlamakta ve Trafalgar Meydanı'ndaki "Fourt Pilinth"te (Dördüncü Kaide) 100 gün boyunca birer saatliğine kent sakinlerini yer tutmaya davet etmektedir. Buradaki katılımın kurgusunun reality programlarına benzer şekilde, popüler kültür ve medyanın yöntemlerinden farksız bir biçimde işlemesi, *The Guardian* tarafından da "Twitter Sanatı" olarak anılmasına sebep olmuştur. Projeye, 2.400 kerelik yer tutma için, 34.520 aday başvurmuş ve kaidede oturanların etkinlikleri internet üzerinden sürekli yayınlanmıştır.[70] Bu seviyede, katılım Bourriaud'nun öne sürdüğü biçimde gösteri toplumuna karşılık geliştirilen bir ihtiyaçtan çok, gösterinin kendisi haline gelmektedir.

Öte yandan, doksanlı yılların sanatsal pratikleri Bourriaud'ya göre, geçmişteki herhangi bir estetik hareketin yeniden yorumlanması değildir ya da devrimci avangarda sırtını yaslamamaktadır; bir bakıma yirminci yüzyılın avangard mirasını sahiplenmekte diğer taraftan da onların dogmatizmlerini ve teleolojik tutumlarını reddetmektedir: "İlişkisel sanat, hiçbir hareketin 'revival'ı, hiçbir tarzın geri dönüşü değildir; ilişkisel sanatı doğuran, şimdiki zamanın gözlenmesi ve sanatsal etkinliğin yazgısı üzerine kafa yorulmasıdır."[71]

Bu bakımdan, Bourriaud modernizmin muhalefet hayallerinin ve gelecekçi daha iyi bir dünya ütopyacılığının çoktan aşılmış

70 Claire Bishop, *A.g.e.*, s. 298.
71 *A.g.e.*, s. 71.

olduğunu, mesihçi ideallerin ve muhalif söylemlerin miladını doldurduğunu söylemektedir. Ona göre yeni kuşak sanatçılar, öznel gündelik hayattaki somut deneyimleri daha fazla önemsemekte ve bir arada yaşamanın uzlaşmacı yollarını araştırmaktadır:

> Çünkü Gilbert Durand'ın deyimiyle modernizm bir 'muhalefet hayali' içinde yüzmüştür; bu kuruntu bilinçli bir biçimde geçmişin, geleceğin lehine saf dışı bırakılmasını içeriyor, bölünmeler ve karşı çıkışlar halinde büyüyordu; temelinde çatışma vardı, oysa çağımızın hayalinde uzlaşmalar, ilişkileri ortak var olmalar (*coexistence*) vardır. Bugün artık çatışmaya dayalı zıtlaşmalarla değil, yeni kümelenmeler, farklı birimler arasında olası ilişkiler keşfederek, farklı partnerler arasında birlikler inşa ederek ilerleme kaydetmeye çalışıyoruz. Estetik sözleşmeler, tıpkı toplumsal sözleşmeler gibi, oldukları halde ele alınıyor: Kimse yeryüzünde bir altın çağ kurmaya çalışmıyor; daha adil toplumsal ilişkiler, daha yoğun yaşama biçimleri, çoğul ve verimli varoluş kombinasyonlarına zemin hazırlayan *modus vivendi*'ler yaratabilmek yeter de artar bile. Sanat da aynı doğrultuda, ütopyalar çizmeye değil, somut alanlar inşa etmeye çalışıyor.[72]

Öte yandan Bourriaud ilişkisel yapıtları, çatışma ve zıtlaşma ilişkilerinden çok, uzlaşmaya dayalı yeni ilişkiler keşfetmenin pratiği olarak görmektedir. Bu açıdan buradaki uzlaşma ve çatışma ilişkilerinin demokrasi kavramı üzerinden yeniden müzakere edilmesi Bishop açısından gerekli görülmektedir. İlişkisel yapıtın yarattığı uzamın, çatışma içermeyen ve mutlak uzlaşmaya yönelik bir arzu taşıdığı söylenmekte, ancak bu durum antagonizma kavramına aykırı bulunması bakımından Claire Bishop tarafından eleştirilmektedir. Bishop, Laclau ve Mouffe'nin öne sürdüğü fikirlerin, Bourriaud'nun ilişkisel estetiğin siyasetiyle ilgili iddialarını daha eleştirel bir bakışla değerlendirebilmemize olanak tanıdığını belirtmektedir. Bourriaud bugün sanatçıların

72 *A.g.e.*, s. 73.

çatışmaya ve zıtlaşmalara dayalı bir zeminde değil, uzlaşmacı pratikler oluşturma yolunda ilerlediklerini söylemektedir; bu bakımdan altmış ve yetmişli yılların muhalefet hayali artık geçerli görülmemektedir; ona göre, mesihçi ütopik ideallerin yerini bugünün toplumunda somut yaşam pratiklerine odaklanan ve farklı birliktelikler inşa etme yolunda geliştirilen bir dizi eylem biçimi almıştır.

Mouffe açısından modern toplumun karakterini çoğulcu niteliği oluşturmaktadır. Dolayısıyla günümüzdeki siyasal yaklaşımlarda aranması gereken en önemli husus, bu yaklaşımların çoğulculukla uyum içerisinde olup olmadığının değerlendirilmesidir. Bu perspektiften hareketle, Radikal Demokrasi Projesini, Müzakereci modelin uzlaşmaya dayalı anlayışından farklı olarak "farklılıkların tanınması"nı merkeze alan bir yaklayış üzerinden inşa etmektedir. Burada Mouffe'nin Müzakereci Model'e karşı çıkmasının sebebi, post-yapısalcı bir söylemle farklılıklara vurgu yaparak, öznenin ancak fark ilkesinin ekseninde var olabileceğinin söylenmesidir. Özneyi ötekiyle anlamlandırmaya çalışan Mouffe, özne olarak "ben"in inşasında öteki kavramı gerekli görmektedir; "ötekisiz" "ben" olamayacağından her iki taraf için de fark ilkesinin ötekiyle ilişki içerisinde kurulduğunu söylemektedir. Öte yandan:

> Mouffe tarafında formüle edilen bir diğer kavram da "çok-parçalı özne" kavramıdır. [...] Mouffe öznenin *a-priori*, sabit ve bütüncül tanımlamasına karşıdır. Bu bağlamda Jacques Derrida, Ferdinand De Saussure ve Jacques Lacan gibi post-yapısalcı düşünürlerden yola çıkarak öznenin söylem pratikleri içerisinde bir anlamı olabileceğini dile getirmektedir. Söylemin dışında hiçbir öznenin anlamı yoktur çünkü 'merkezci ve özcü anlayışın dışına çıkıldığında her özne söylem olmaktadır.'[73]

Bu açıdan özne sonsuz kere parçalanmakta ve her tekil ilişkide doğal olarak bir ötekiye/kurucu dışsala gereksinim duy-

73 Mehmet Kanatlı, "Chantal Mouffe'un Radikal Demokrasi Projesi Üzerine Bir Değerlendirme", *Tesam Akademi Dergisi* içinde, 115-135, 2014., s. 125.

maktadır; ona göre, öznelerin ve kimliklerin bütüncül olması ve sabit bir merkeze ya da öze bağlı tanınması farklılıkların aynılaştırılması anlamına gelmektedir. Bu bakımdan "çoğulculuğun demokrasinin kurucu öğesi olduğu Mouffe'un Projesi'nde öznenin bu şekilde tanımlanması farklılıkların hem özne inşasındaki gerekliliğinin hem de hegemonyaya karşı farklı kimliklerin/grupların bir araya gelerek söylemsel bir alternatif üretilmesinin yolunu açmıştır."[74]

Öznenin öznellikler arası bir aradalık içerisinde kurulması ve merkezsiz oluşu Bourriaud'nun da ilişkisel forma atfettiği rolü akla getirmektedir; fakat buradaki fark, Bourriaud'nun bu ilişkilerde uzlaşı temelli demokrasi yaklaşımını daha çok ön plana çıkarma isteğidir.

Mouffe "siyasal kavramını insan ilişkilerinin ve çeşitli formlardaki sosyal ilişkilerin temelindeki antagonizmaları belirtmek için kullanırken, siyaseti ise; siyasi söylemlerin, siyasi pratiklerin ve siyasi kurumların bir düzen oluşturmak için işlevsel alanları tanımlamak için kullandığını"[75] belirtmektedir.

Dolayısıyla Bourriaud'nun söylemi bizi doğrudan içinde var olduğumuz güncel liberal demokrasi krizinin ortasına taşımakta ve doksan sanatçı kuşağını ilgilendiren problem üzerinden dönen bu tartışmaları sosyo-politik ve siyasi durumun perspektifinden okumaya olanak sağlamaktadır. Güncel politik durum içerisinde değerlendirilen sanatçıların pratikleri, yalnızca sanat terminolojisi içerisinden değil, siyaset kuramının terimleri üzerinden de müzakere edilmektedir. Doksan sonrası sanatçı kuşağınının ilişkisel pratiklere yönelmesindeki arzu, kendilerinden önceki kuşağın devrimci arzusundan farklılaşarak, daha başka biçimde tartışmaları beraberinde getirmektedir. Özellikle demokrasi ve liberalizm ekseninde geliştirelen kamusal alan tartışmaları da katılımcı pratiklerin uzlaşma ve çatışmaya yönelik arzularının tekrar gözden geçirilmesi gerektiği yönünde ilerlemektedir.

---

74 Mehmet Kanatlı, *A.g.m.*, s. 126.
75 Mehmet Kanatlı, *A.g.m.* s. 124.

Daha önce, Bourriaud'nun ilişkisel formları öznellikler arası üretimi yeniden düzenleyebileceği açısından önemsediğini belirtmiştik; özne Althusser'in perspektifinden ideolojinin taşıyıcısı olarak pratikler ve söylemsellik yoluyla devamlı üretilmekteydi; bu bakımdan ilişkisel pratiklerde toplumsalın içerisinde yeniden ikame edebilmenin yollarını araştırmakta, söylemsellik yoluyla bu ilişkileri düzenleyici bir rol oynayabilmekteydi. İlişkisel pratiklerle beraber öznelliklerin üretildiği bu zemin, ideolojik ve siyasal bir karaktere bürünmektedir. Ayrıca ilişkisel estetiğin hem siyasi hem de ahlaki etkileri bakımından değerlendirilmeye tabi tutulması gerektiği Bourriaud tarafından belirtilmektedir. Bu bakımdan, bu etik ve siyasi tartışmalar, sanatsal üretimi -sanatın ne olup ne olmadığını belirleyen Ranciére'in estetik rejimine açmakta, öte yandan sanatı, siyasalın ve sanatın meta-politikalarının alanına taşımakta ve öznellikler-arası uzlaşma ve çatışma ilişkileri bağlamında kamusal alan tartışmalarının ortasında şekillenen demokrasi ve konsensüs retoriklerini tekrar gündeme getirmektedir.

Bourriaud açısından hem sanatsal hem de siyasi avangard hareketlerin radikalizmi ve muhalefet hayalinin ve altmışlı/yetmişli yılların mesihçi söylemlerinin geride bırakıldığı söylenmekte, doksan kuşağı sanatçılarını ilgilendiren sorunların artık majör bir hareket arzusundan çok minör direniş pratikleri olduğu belirtilmektedir. Sanatçı modern kentin içerisinde yaşamanın yollarını arayan gündelik pratiklere odaklanan ve minör düzlemde hareket eden ilişkisellik pratikleriyle, sosyalizmin çöküşü sonrası bozulan konsensüsün uzlaştırılması için "toplumsal rabıtadaki çatlakları" dolduracak ve kolektif üretim arzusuyla öznellikler arası mikro-politikayı sanatın içerisinden siyasal ve demokratik bir düzleme taşıyacaktır. Burada, ilişkisel pratiklerin hem devrimci avangard muhalefetten uzaklaştırılarak daha uysal bir karaktere büründürülmesi, devrimci avangardın iktidarının iktidarsızlaştırılması anlamına geldiğini söyleyen Alliez tarafından eleştirilmekte, hem de bu uzlaşmacı pratiklerin

taşıdığı demokrasi retoriği, Lacan'ın özne kuramı ve Laclau ve Mouffe'nin liberal demokrasiyi eleştire tabi tuttukları antagonizma kavramıyla birlikte değerlendirildiğinde bu pratiklerin ne ölçüde demokratik olduğunun ve nasıl bir toplumsallık ürettiğinin müzakere edilmesi gerektiği Bishop tarafından hatırlatılmaktadır. Bu bakımdan ilişkisel pratiklerin kurgusal biçiminde katılımcıların birbiriyle özdeşleştiği ve kamusal alanın çoğulcu doğası gereği zorunlu olan çatışmaların sürdürülmesi gerekliliğinin Bourriaud tarafından göz önünde bulundurulmadığı söylenmekte; uzlaşım ve demokrasi kavramlarının, öznenin kurucusu olarak fark ilkesi üzerinden müzakere edilmeden kabul edilmesi sorunlu bulunmaktadır.

**KAYNAKLAR**

## Kitaplar

Alliez, Eric, *Kapitalizm ve Şizofreni ve Konsensüs / İlişkisel Estetik Üzerine*, çev. Tuğba Doğan, İstanbul, Bağlam Yayınları, 2010.

Althussser, Louis, *Kapital'i Okumak*, çev. Celal A. Kanat, Belge Yayınları, Düşünce Dizisi, İstanbul, 1995.

Bishop, Claire, *Yapay Cehennemler / Katılımcı Sanat ve İzleyici Politikası*, çev. Mine Haydaroğlu, İstanbul, Koç Üniversitesi Yayınları, 2018.

Blanchot, Maurice, *Karanlık Thomas*, çev. Sosi Dolanoğlu, İstanbul, Metis Yayınları, 2015.

Bourriaud, Nicolas, *İlişkisel Estetik*, çev. Saadet Özen, İstanbul, Bağlam Yayınları, 2005.

Eco, Umberto, *Açık Yapıt*, çev. Tolga Esmer, İstanbul, Can Yayınları, 2016.

Foster, Hal, *Yeni Kötü Günler / Sanat, Eleştiri, Acil Durum*, çev. Ferit Burak Aydar, İstanbul, Koç Üniversitesi Yayınları, 2017.

Paz, Octavio, *Marcel Duchamp / Çırılçıplak Soyulmuş Görüntü*, çev. Şule Demirkol, İstanbul, Everest Yayınları, 2017.

Ranciere, Jacques, *Özgürleşen Seyirci*, çev. E. Burak Şaman, İstanbul, Metis Yayınları, 2015.

Ranciere, Jacques, *Estetiğin Huzursuzluğu / Sanat Rejimi ve Politika*, çev. Aziz Ufuk Kılıç, İstanbul, İletişim Yayınları, 2012.

Tan, Pelin, Boynik, Sezgin (Derleyenler), *Olasılıklar, Duruşlar, Müzakere / güncel sanatta kamusal alan tartışmaları*, İstanbul, Bilgi Üniversitesi Yayınları, 2007.

**Makaleler**

Kanatlı, Mehmet, "Chantal Mouffe'un Radikal Demokrasi Projesi Üzerine Bir Değerlendirme", *Tesam Akademi Dergisi* içinde, 115-135, 2014.

**Elektronik Kaynaklar**

http://www.e-skop.com/skopbulten/katilimci-sanatin-acmazlari/2634#_edn5
http://www.e-skop.com/skopbulten/pasajlar-yaratici-edim/944#_ednref1

Teorik Bakış bu sayısında kavramsal sanatı tartışıyor. Kavramsal sanat tabiri, 1960'lı yıllarda ortaya çıkmış olsa da, sanatın estetik olduğu kadar kavramsal bir uğraş olduğu fikri 19. yüzyıla kadar rahatlıkla götürülebilir. Özellikle 20. yüzyılın başında Marcel Duchamp'ın resim yapmayı reddetmesi ve sanatı bir fikir eylemi olarak görüp ready-made'leri ortaya koyması önemli bir dönüm noktası olmuştur. Duchamp'a göre bu yeni sanat, estetik duyguları değil, izleyicinin zihnindeki sözel bölgeyi harekete geçirmek için yapılmaktaydı. Duchamp, görsel olanı, dil ve düşünce arasındaki ilişkileri incelemek için bir araç olarak kullanıyordu. Nitekim ready-made'lere verdiği adlar yapıtın anlamını ifşa etmek için doğrudan bir şifre işlevi görüyor ve anlam üretimini etkiliyor ve/veya belirliyordu. 1960'lı yıllarda önce kavram sanatı, sonra da kavramsal sanat tabiri dolaşıma girdi. Bu noktadan sonra sanat, belki de Hegelci bir tarzda felsefeye dönüştü. Sanat yapmak demek artık, belli bir düşüncenin görselleştirme yoluyla ifade edilmesi anlamına gelmekteydi. Söz konusu olan, bir yapıtın estetik açıdan güzel ya da çirkin olduğu değil, felsefi açıdan ne anlama geldiği veya neyi ifade etmek istediğiydi. Elinizdeki dosya farklı açılardan bu çerçevenin içini doldurmaya çalışmaktadır.

minör